

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PAR LA FENÊTRE, LA FORÊT, SUIVI D'UNE RÉFLEXION SUR LE
CROISEMENT ENTRE ÉTHIQUE ET FRAGMENTATION AU THÉÂTRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
ANNE-MARIE OUELLET

OCTOBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Catherine Sasseville, Nancy Bussières, Dany Lefrançois, Martin Gagnon et Thomas Sinou, la « dream team » de *Par la fenêtre, la forêt*. Merci, d'avoir si généreusement partagé votre talent dans cette création à laquelle vous avez donné magie et tonus.

Merci   Marie-Mance,   Laval, pour votre confiance qui me déborde dessus. Merci aussi pour votre aide à chaque étape de travail, de l'embryon jusqu'aux dernières virgules.

Merci   Michel Laporte, mon directeur de recherche, pour les pistes pointées et les éclaircissements. Merci, pour les discussions riches et stimulantes qui me font courir d'un pas léger jusqu'à la bibliothèque.

Merci au clan Simard pour votre soutien dans cette quête originelle.

Et, merci à l'honorable Monsieur Pou, pour ta patience et ta présence qui sont le berceau de tous les possibles.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
POUR UNE ÉTHIQUE POSTMODERNE	3
1.1 Modernité : avant l'après	4
1.2 Postmodernité	6
1.3 Continuité ou rupture?	7
1.4 La face sombre de la postmodernité	9
1.5 Individualisme et authenticité	10
1.6 Éthique postmoderne	11
CHAPITRE II	
FRAGMENTATION POSTDRAMATIQUE, LES MIETTES DU DRAME	13
2. 1 Le drame	13
2.2 La crise du drame et le postdrame	15
2.3 La fragmentation	17
2.4 Dangers et éthique du procédé de fragmentation	21
CHAPITRE III	
« ÉCRIRE LE SENS C'EST DIRE JE. »	
ÉTUDE DE <i>LALLA (OU LA TERREUR)</i> DE DIDIER-GEORGES GABILY	24
3.1 Écrivain du plateau	24
3.2 Le groupe	25
3.3 Le plateau comme lieu de résistance	26
3.4 <i>Lalla (ou la Terreur)</i>	27
3.5 Éthique de <i>Lalla (ou la Terreur)</i>	35
CHAPITRE IV	
<i>PAR LA FENÊTRE, LA FORÊT</i>	37
4.1 Processus de création	37

4.2 Écriture.....	39
4.3 Jeu	40
4.4 Les autres éléments du discours théâtral	41
4.5 Résumé.....	43
4.6 Les thèmes principaux.....	44
4.7 Archétypes et mythes	47
4.8 Par la fenêtre, le monde.....	48
4.9 Réception du public	50
CONCLUSION	51
APPENDICE A	
TEXTE DE <i>PAR LA FENÊTRE, LA FORÊT</i>	53
APPENDICE B	
PHOTOGRAPHIES DE <i>PAR LA FENÊTRE, LA FORÊT</i>	64
BIBLIOGRAPHIE.....	73

RÉSUMÉ

Cette réflexion accompagne la création de *Par la fenêtre, la forêt*, une mise à l'épreuve scénique du procédé de fragmentation. Elle s'intéresse au théâtre dans ses fonctions critiques et transitives. Elle questionne les liens entre l'individualisme dans notre société et la fragmentation au théâtre, pour entrevoir comment le théâtre peut aujourd'hui réunir les individus et les amener à interroger ensemble leur rapport au monde.

L'hypothèse de départ est que le procédé de fragmentation du discours théâtral, en privilégiant la discontinuité, le désordre et les trous dans le récit, laisse le spectateur plus libre dans sa réception. Ce dernier, avide de signification, doit tisser des cercles de référence et participe ainsi activement à la création du sens de l'œuvre et aux questionnements proposés.

Le premier chapitre situe l'avancé de l'individualisme dans notre société. Il dresse un bref panorama de l'évolution moderne et postmoderne. Il permet de faire resurgir ce que peut exiger une éthique de l'individualisme postmoderne. Le deuxième chapitre agit similairement au premier, mais s'intéresse, lui, à la fragmentation au théâtre. Pour cela, le passage du théâtre dramatique au théâtre postdramatique, qui voit apparaître le procédé de fragmentation, est ausculté. Ce chapitre permet d'observer les dangers et les possibilités de ce procédé. Les deux derniers chapitres étudient le respect des exigences éthiques sur deux œuvres fragmentées. Dans un premier temps, sur le texte *Lalla (ou la Terreur)* de Didier-Georges Gabily et, dans un second temps, sur la représentation théâtrale de *Par la fenêtre, la forêt* qui a été créée pour expérimenter la recherche de ce mémoire. Dans les deux cas, l'application du procédé de fragmentation et les conditions qui ont permis à l'œuvre de contribuer à l'élévation de la culture individualiste sont exposées.

THÉÂTRE - ÉTHIQUE - FRAGMENTATION - POSTDRAMATIQUE -
POSTMODERNE

INTRODUCTION

Ce mémoire veut ressortir les conditions qui peuvent permettre à une œuvre théâtrale fragmentée de répondre à des exigences éthiques. Dans une société qui ne se prévaut plus d'une idéologie commune, l'éthique vient remplacer la morale en se passant du recours à la tradition ou à la religion. La fragmentation est ici vue comme un écho à l'individualisme de la société postmoderne. Dispersant le sens, elle court le danger de témoigner d'un abandon de point de vue et d'une impossibilité d'accéder à toute vision ordonnée. Et, l'individualisme, s'il néglige les exigences qui transcendent le moi, entraîne une atomisation sociale. Mais, si les fragments du discours sont mis au service d'une pensée, de la même façon que l'individu peut retrouver un réel sentiment d'existence en reconnaissant qu'il fait partie d'un tout plus vaste, une pièce de théâtre fragmentée peut arriver à porter un point de vue englobant sur la société.

C'est en faisant intervenir des penseurs d'horizons différents, de la sociologie au théâtre, en passant par la philosophie et la psychanalyse, que cette réflexion a cheminé. Elle a pour but d'envisager des pistes pouvant permettre aujourd'hui au théâtre d'être porteur de questionnements essentiels sur notre société. L'auteur Didier-Georges Gabily qui, dans ces œuvres, questionne un « monde du mépris où les distinctions morales sont devenues impossibles »¹ a servi d'exemple pour la création de *Par la fenêtre, la forêt*, une pièce de théâtre fragmentée répondant à certaines exigences éthiques.

Le premier chapitre présente une mise en contexte historique et sociologique de l'individualisation de la société. La modernité, puis la postmodernité sont étudiées, sous différents points de vue. Les théories de Gilles Lipovetski et de Charles Taylor jettent les bases d'une éthique de l'individualisme. Le second chapitre se penche sur le passage du théâtre dramatique au théâtre postdramatique. Un parallèle y est fait entre postmodernité et

¹ Christian Collin, *Didier-Georges Gabily : Mépris 3, Premiers abords*, Texte-programme du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, 1996

postdramatique, individualisme et fragmentation. Les effets positifs et négatifs que la fragmentation peut avoir sur le théâtre sont analysés et permettent d'entrevoir des conditions d'un positionnement éthique. Le troisième chapitre analyse le texte *Lalla (ou la Terreur)*² de Didier-Georges Gabily en présentant comment le procédé de fragmentation y est utilisé et de quelle façon il sert un propos socialement productif. Enfin, le dernier chapitre s'attarde à la création de *Par la fenêtre, la forêt* en mettant en avant le processus, les thèmes, la réception du public et la mise en pratique du procédé de fragmentation sur les différents éléments du discours théâtral.

Les similarités trouvées entre l'individualisme postmoderne et la fragmentation postdramatique ont permis de leur dresser une éthique commune s'appuyant sur le dialogisme et les horizons de significations. Au fil de cette réflexion, il apparaît que l'œuvre d'art, comme l'individu, a besoin de repères pour se situer et que la définition de soi, comme celle de l'œuvre, ont grand intérêt à s'effectuer dans le dialogue.

² Arles, Actes Sud, 1998

CHAPITRE I

POUR UNE ÉTHIQUE POSTMODERNE

L'intérêt premier de ce chapitre est de permettre d'envisager les effets que la postmodernité peut avoir sur le théâtre. Pour cela, une brève mise en contexte historique et une définition succincte des concepts de modernité et de postmodernité sont nécessaires. Moderne vient du mot grec « modos » qui signifie « d'aujourd'hui ». La modernité désigne ce qui est actuel, contemporain. Si on s'en tient à cette définition, la postmodernité serait inatteignable puisqu'elle voudrait dire après aujourd'hui. Or, le mot moderne a été attribué à une époque. Cette époque, les Temps modernes, est porteuse de l'idéal de l'émancipation des individus qui, par leurs raisonnements et leurs actions, peuvent accéder au bonheur terrestre qui devient un droit et le but de leur vie. Dans la mesure où cette période a existé, dans la mesure où son idéal a été dépassé, nous pouvons croire que nous sommes entrés dans la postmodernité. Cette dernière n'étant pas le sujet premier de notre étude, la légitimité du terme postmoderne ne sera pas ici débattue. À l'instar de plusieurs philosophes et sociologues, le concept de postmodernité est utilisé dans ce mémoire pour désigner les transformations sociétales contemporaines qui sont le vivier des transformations théâtrales. C'est la définition de Gilles Lipovetsky, qui voit la postmodernité comme une prolongation de la modernité qui accentue le mouvement individualiste et amoindrit le besoin révolutionnaire, qui sera la plus déterminante dans l'évolution de cette réflexion.¹

¹ *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, p.127

1.1 Modernité : avant l'après

Jean-Marc Piotte, philosophe et politologue, s'intéresse à l'évolution de l'homme dans son rapport au monde. Il situe le début de la modernité au XVII^e siècle lorsque, Descartes, Hobbes et Locke opposent à la vision holiste des anciens une conception du monde centrée sur l'individu. Ce revirement de perspective a été, selon Piotte, amené par deux événements importants : la Renaissance et la Réforme. L'invention de l'imprimerie, en rendant accessible les manuscrits autrefois réservés au clergé, et la découverte du Nouveau Monde sont les facteurs influents majeurs de la Renaissance. Par eux, on prend conscience que la planète est immense et qu'il existe une incommensurable part d'inconnu. Le doute, que Descartes prône comme principe de base permettant une compréhension cartésienne du monde, trouve ainsi un appui matériel. Puis, la Réforme de Luther, en concédant au citoyen le pouvoir d'interpréter la Bible, sape l'unanimité chrétienne. En se répandant à la grandeur de l'Europe, la Réforme fait naître nombre d'églises nouvelles qui divisent les Chrétiens et entraînent des guerres religieuses. De ces guerres naît la notion de tolérance qui jettera les bases de la liberté d'expression et de conscience qui préfigurent les libertés modernes.²

Pour Gilles Lipovetsky, c'est au XVIII^e siècle, avec les Lumières, que nous sommes entrés dans la modernité. Cette époque a été vécue sous le joug de la raison. Pour expliquer le monde, la science prenait le pas sur la religion. La Révolution française augurait des jours meilleurs et on croyait à la progression infinie de l'Histoire. Lipovetsky voit dans la modernité une « révolution individualiste par laquelle, pour la première fois dans l'histoire, l'être individuel, égal à tout autre, est perçu et se perçoit comme fin dernière, se conçoit isolément et conquiert le droit de la libre disposition de soi ».³

C'est en se coupant avec les anciens horizons moraux que l'individu a acquis sa liberté moderne. Pour Nietzsche, c'est la mort de Dieu qui nous aurait donné l'éponge pour effacer l'horizon.⁴ L'avènement de la démocratie libère les sociétés de leurs allégeances aux dieux et aux traditions. Ce qui est dorénavant valorisé est la rupture avec le passé. Tocqueville

² *Les neuf clés de la modernité*, Montréal, Québec Amérique, 2001, p.9-11

³ *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, p.104

⁴ *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1950

explique que c'est en se reconnaissant libre que l'individu se retourne sur lui-même, brise la chaîne des générations et s'accorde le droit absolu d'être lui-même.⁵

Baudelaire, qui associe inéluctablement le beau à la modernité, est le premier à théoriser le code du nouveau et de l'actualité. Sa vision de l'art est organisée autour du concept de « beauté moderne »⁶. Pour lui, la nouveauté est une qualité fondamentale du beau. Cette exigence de nouveauté est présente en art par la remise en question de l'espace de représentation classique et par l'ébranlement des formes instituées comme l'explique bien Lipovetsky dans *L'ère du vide*.

L'art moderne est le moyen de promouvoir une culture expérimentale et libre aux frontières perpétuellement déplacées, une création ouverte et illimitée, un ordre des signes en révolution permanente autrement dit une culture strictement individualiste, toute à inventer, parallèlement à un système politique fondé sur la seule souveraineté des volontés humaines.⁷

Or, cette liberté dont jouit la culture moderne n'est valable qu'à l'intérieur des frontières qu'impose la dictature de la nouveauté. C'est grâce à l'affranchissement de la tutelle financière dans laquelle l'Église et l'aristocratie maintenaient les artistes que ce mouvement d'avant-garde a pu se faire. Le marché artistique est alors venu prendre le contrôle de l'art amenant avec lui de nouvelles règles et de nouveaux critères d'appréciation.

La culture moderne est celle de l'individu. Les anciennes morales qui plaçaient l'essence de la vie dans une perspective commune ont laissé place à la culture de l'authenticité qui valorise avant tout l'épanouissement personnel, provoquant un tournant subjectif. Les œuvres culturelles en étant le fruit d'une subjectivité, décodées par des subjectivités, ne peuvent plus espérer susciter un consensus.

⁵ *De la démocratie en Amérique*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1840

⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des Passages*, Paris, Cerf, 1989

⁷ Paris, Gallimard, 1996, p.99

1.2 Postmodernité

Chez les philosophes

Les grandes catastrophes du XX^e siècle ont entraîné un désenchantement du monde. On perdit alors confiance en la progression illimitée de l'Histoire. Selon Jean-François Lyotard, philosophe français, ce sont les crimes d'Auschwitz et de Hiroshima, en prouvant que le progrès pouvait aussi produire de l'horreur, qui ouvrent la postmodernité. Cette dernière est, selon lui, caractérisée par la fin des grands récits qui servaient jusqu'alors à raconter le monde et à l'unifier dans une vision totalisante.⁸ Pour Richard Rorty, philosophe américain, la postmodernité est caractérisée par la prise de conscience qu'il n'existe pas de vérité absolue pour définir l'essence des choses et que l'entente entre les hommes est plus importante que la quête du vrai.⁹ Gilles Deleuze, autre philosophe français postmoderne, défend, lui, une pensée qui aboutit sur des propositions multiples et qui se soustrait au dictat de la proposition unique.¹⁰

Chez les sociologues

Aux États-Unis, parallèlement à la notion de postmodernité, évolue celle de postindustriel. Les sociologues Alain Touraine et Daniel Bell utilisent le terme postindustriel pour désigner « l'évolution des sociétés modernes vers des activités de service, où l'information et les biens symboliques jouent un rôle prépondérant »¹¹. La sociologie américaine fera converger le postindustriel et la postmodernité. Cette dernière s'est construite à partir d'influences variées issues de la pensée française telles la critique d'art, les philosophes de la déconstruction, les penseurs relativistes de la science et de l'anthropologie interprétative. Bien que certains sociologues français aient grandement contribué à élaborer une pensée autour de la postmodernité, le concept ne connaît pas la même popularité en France que chez les Anglo-saxons. Jean Baudrillard, sociologue et philosophe français, a été plus appelé à partager ses idées sur la postmodernité à l'étranger que dans son pays. Il dénonce le bombardement des signes par les médias de masse qui entraîne la rupture entre signifiants et signifiés. Selon lui,

⁸ *La condition postmoderne*, Minuit, 1979

⁹ *L'espoir au lieu du savoir*, Paris, Albin Michel, 1995

¹⁰ *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980

¹¹ Nicolas Jounet, « Qu'est-ce que la postmodernité? », In *Philosophies de notre temps*, coordonné par Jean-François Dortier, Auxerre, Sciences humaines, 2000, p.115

la société postmoderne est celle du simulacre qui appelle n'importe quelle signification, donc aucune et empêche toute action sociale, politique ou économique.¹²

Gilles Lipovetski est un philosophe français et son ouvrage *L'ère du vide* a grandement influencé la sociologie. Il y dépeint la postmodernité comme « la démocratisation de l'hédonisme, la consécration généralisée du nouveau, le triomphe de l'anti-morale et de l'anti-institutionnalisme, la fin du divorce entre les valeurs de la sphère artistique et celles du quotidien »¹³.

1.3 Continuité ou rupture?

La postmodernité se situe-t-elle dans la continuité de la modernité ou en rupture avec celle-ci? Est-elle la résultante de l'échec de la modernité ou son exacerbation? Pour Lipovetsky, la postmodernité prolonge la modernité en renforçant le mouvement individualiste et en délaissant le besoin révolutionnaire.¹⁴

Du côté de la création, la modernité, en imposant à l'art de se prévaloir d'un caractère nouveau, recèle un piège considérable puisque ce qui est aujourd'hui nouveau ne le sera plus demain. Ne pouvant s'empêcher de basculer continuellement dans l'ancien, les œuvres modernes se prennent les pieds dans leur propre piège. Dans l'impossibilité d'innovations artistiques considérables, l'avant-garde s'essouffle. De plus, la provocation est rendue désuète par la disparition de personnes pour défendre la tradition. Si tout le monde veut déranger l'ordre établi, cette contestation devient la nouvelle tradition et le public s'y habitue et n'y voit plus rien de choquant. Sans opposition entre le public et les artistes novateurs, plus d'indignation possible. Au moment où la stimulation des sens devient une valeur dominante, nous entrons, selon Daniel Bell, dans la postmodernité qui est la phase de déclin de la

¹² *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981

¹³ Paris, Gallimard, 1996, p.118

¹⁴ *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1996, p.127

créativité artistique n'ayant plus pour ressort que l'exploitation artistique extrémiste des principes modernistes.¹⁵

La surconsommation est un autre phénomène moderne accentué par la postmodernité. Elle a de grandes répercussions sur notre façon de se définir par rapport aux autres. La course effrénée à l'acquisition de biens participe à la désubstantialisation de l'être.

L'ère de la consommation (...) a liquidé la valeur et l'existence des coutumes et traditions, elle a produit une culture nationale et en fait internationale à base de sollicitation des besoins et d'informations, elle a arraché l'individu au local et plus encore à la stabilité de la vie quotidienne, au statisme immémorial du rapport avec les objets, les autres, le corps et soi-même.¹⁶

La nouvelle révolution est celle du quotidien. La consommation uniformise les comportements (on porte des jeans, on mange du Mcdonald's, on regarde des films hollywoodiens ...), mais, en contrepartie, elle singularise les individus en leur donnant la possibilité de choisir.

La conception de l'individu s'éclate. Chaque individu est divisé en individu psychologique, économique, social, moral, spirituel. Chaque domaine de sa vie est régi par des cadres différents. L'individu, comme le monde dans lequel il vit, devient une courte pointe hétéroclite. En effet, il est devenu impossible de concevoir le monde selon une vision totalisante, unique ou homogène. Il n'existe plus de grandes idéologies. Le point de vue unique, celui de la religion, de la tradition ou de la science, a fait place aux points de vue multiples. Les « grands récits »¹⁷ ne trouvent plus leur place pour témoigner de la réalité. Le réel est fragmenté, agencé, subjectif. Ce « nouvel état du réel »¹⁸ est une caractéristique fondamentale de la postmodernité.

¹⁵ *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris. Presses universitaires, 1979

¹⁶ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1996, p.120

¹⁷ Jean- François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, 1979, p.7

¹⁸ Georges Banu, « Le fragment : crise et/ou renouvellement? », *Théâtre public* n° 39, p.41

1.4 La face sombre de la postmodernité

Certains considèrent l'époque moderne comme une longue décadence. Selon Tocqueville, « l'égalité démocratique ramène l'individu vers lui-même et menace de le renfermer enfin dans la solitude de son propre cœur. »¹⁹ Le danger de la postmodernité serait donc d'isoler l'individu, de remplacer son souci des autres et de la société par un repliement sur soi. Prenant des formes égocentriques et narcissiques, selon Allan Bloom, l'individualisme aplatit et rapetisse la vie.²⁰ L'individu ne cherchant que son propre développement, octroyant une raison purement instrumentale à ses relations avec les autres, négligeant les exigences qui transcendent le moi, se replie sur lui-même. Cette quête d'épanouissement et d'authenticité poussée à bout entraîne la liberté autodéterminée et ne reconnaît plus de limites ou de critères objectifs pour juger des choses. Chacun fait ce qu'il veut comme il le veut, tous les points de vue se valent puisque le but à atteindre est d'être sincère avec soi-même et de s'épanouir. On dérape alors vers un subjectivisme et un relativisme doux. La société postmoderne, peu préoccupée d'exemplarité et privée d'horizons de significations qui lui permettraient de se définir, entraîne la peur de la disparition du sens. Cette nouvelle crainte remplace celle de la damnation. Il n'existe plus de cadre impératif auquel se référer pour juger nos conduites. « Nous appréhendons un vide terrifiant, une sorte de vertige, voire une rupture de notre univers et de notre espace vital. »²¹ Les études dans le domaine des psychopathologies corroborent cette idée. Les cas de fixation et de troubles phobiques et hystériques, qui étaient répandus à l'époque de Freud, ont été remplacés par des malaises liés à des sentiments de futilité et de vide. L'idée que la vie a été aplatie et rétrécie est un thème important de la culture postmoderne. « Une interprétation a fait naufrage (...) comme elle passait pour être la seule interprétation possible, il semble que l'existence n'ait plus de sens, que tout soit vain ». ²²

¹⁹ *De la démocratie en Amérique*, Paris, Gallimard, 1951, vol. 2, p.127

²⁰ *L'âme désarmée*, Paris, Julliard, 1987, p. 39

²¹ Charles Taylor, *Les sources du moi*, Montréal, Boréal, p.34

²² Friedrich Nietzsche, cité in Georges Banu, « Le fragment : crise et/ou renouvellement? », *Théâtre public* n° 39, p.42

1.5 Individualisme et authenticité

Dans les anciennes morales, le contact avec une source extérieure – Dieu ou l’Idée du bien – était considéré comme essentiel. Désormais, la source qu’il nous faut atteindre se trouve en nous. Une nouvelle forme d’intériorité nous amène à nous concevoir comme des êtres doués de profondeurs intimes.²³

Pour Charles Taylor, l’individualisme est un des thèmes principaux de la culture contemporaine qu’il nomme culture de l’authenticité. Il avance qu’au lieu de débattre de la validité de cette culture, nous devrions travailler à l’amener vers des formes plus élevées.²⁴ Si être authentique, c’est recouvrer son sentiment d’existence, cela ne peut se faire qu’en reconnaissant que ce sentiment nous relie à un tout plus vaste. L’épanouissement de soi qui requiert des relations à l’autre doit être vu comme un moyen d’accéder à une existence plus profonde et non pas comme une fin.

Je pourrai me définir une identité qui ne sera pas futile seulement si j’existe dans un monde dans lequel l’histoire, les exigences de la nature, les besoins de mes frères humains ou mes devoirs de citoyens, l’appel de Dieu, ou tout autre chose de cet ordre-là existent vraiment.²⁵

Dans cet ordre d’idée, l’individualisme, s’il veut être socialement productif, devrait être vu comme un idéal et nous dire comment l’individu peut vivre en société. La quête de soi, de son identité authentique dépend obligatoirement des relations dialogiques avec les autres. Taylor s’oppose vivement aux critiques nietzschéennes des valeurs créées par l’homme qui, par la négation de tous horizons moraux, entraînent un anthropocentrisme radical et une atomisation sociale. Selon lui, « l’authenticité implique :

- une création et une construction
- une découverte
- une originalité
- souvent une opposition aux règles sociales et parfois morales.

²³ *Les sources du moi : la formation de l’identité moderne*, Montréal, Boréal, 2003, p.35

²⁴ *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 1992, p. 118

²⁵ *Ibid*, p.57

Elle requiert :

- une ouverture à des horizons de significations (car sans eux la création perd ce qui peut la sauver de l'insignifiance)
- une définition de soi dans le dialogue. »²⁶

Le moi se définit à travers un réseau d'interlocution, il doit se positionner par rapport à des questions morales définies par un cadre. L'hypothèse naturaliste avance que l'humain peut se passer de cadre. Or selon Taylor, l'individu pour s'épanouir en tant que personne humaine intégrale, c'est à dire non-aliénée, doit vivre à l'intérieur d'un cadre qui donne un sens à nos réactions morales.

1.6 Éthique postmoderne

Nous empruntons à Charles Taylor les exigences de son idéal de l'authenticité pour mettre les bases d'une éthique postmoderne : une ouverture à des horizons de significations et une définition dans le dialogue. Même si Taylor associe la culture de l'authenticité à la modernité, nous croyons que ces règles peuvent être appliquées à une éthique postmoderne. Nous nous appuyons pour cela sur le fait qu'une des caractéristiques principales de l'authenticité est l'individualisme et que ce dernier a été exacerbé par la culture postmoderne.

Le dialogue est un aspect fondamental de l'existence. Les sentiments ne peuvent être suffisants pour défendre une position. Pour se définir, il faut s'intéresser à ce qu'on a de significatif par rapport aux autres. De plus, l'œuvre d'art comme l'individu doit pouvoir se situer par rapport à un horizon de significations. C'est cet horizon qui nous empêche de sombrer dans le narcissisme, phénomène qui promulgue l'expression de soi pour l'expression de soi et qui souvent bombarde le récepteur d'insignifiance. Cette quête de soi, de sa propre originalité se révèle dans l'art. La création artistique devient un moyen d'expression privilégié. Celui qui permet, par l'invention d'un langage propre, la communication de son originalité. Le danger qui se présente là est le même que celui que couve l'individualisme. Il

²⁶ *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 1992, p. 87

réside dans la distinction entre le moyen et la fin. L'épanouissement personnel doit permettre d'accéder à une existence plus profonde, comme l'expression de soi en art doit faire appel à quelque chose de plus grand que soi. On peut passer par soi pour parler du monde, mais exprimer ses sentiments ne peut servir une œuvre d'art à être socialement productive. « L'individualisme n'autorise pas l'art moderne à se limiter à une confession personnelle. »²⁷ Nous croyons que c'est en reconnaissant le caractère dialogique fondamental de l'existence, et en se situant par rapport à un horizon de significations que l'art postmoderne peut espérer répondre à des exigences éthiques. Ces exigences peuvent lui permettre de témoigner d'un « nouvel état du réel »²⁸, ne le soumettent pas au dictat de la vision unique et l'amènent à reconnaître la place de l'Autre dans la création.

²⁷ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1996, p.111

²⁸ Georges Banu, « Le fragment : crise et/ou renouvellement? », *Théâtre public* n° 39, p.40

CHAPITRE II

FRAGMENTATION POSTDRAMATIQUE, LES MIETTES DU DRAME

2. 1 Le drame

À la Renaissance, le théâtre comme la société se tourne vers l'individu.

C'est à l'homme, venu à la conscience de lui-même au moment de la désintégration de la vision médiévale du monde, que l'on doit d'avoir eu l'audace spirituelle de construire la substance de l'œuvre, dans laquelle il voulait se saisir et se refléter, par la seule reproduction des rapports interhumains.¹

Peter Szondi ouvre sa *Théorie du drame moderne*² en disant que l'homme fit son entrée dans le drame en tant que membre de la société, que le lieu du drame est celui des relations interhumaines. C'est dans son rapport à autrui que le personnage dramatique tend à se définir. Le drame se joue entre les hommes, mais se réalise chez l'individu qui ramène à lui ses rapports aux autres pour prendre une décision. C'est dans l'acte de se décider qu'aboutit le drame. Szondi donne l'exemple du conflit que vit Rodrigue dans *Le Cid*³ de Corneille. Il est déchiré entre son père et sa bien aimée, Chimène, il ramène le conflit à lui en opposant sa passion et son devoir et le résout en prenant la décision de tuer le père de Chimène pour venger le sien. Hans Thies Lehmann relève que le drame, en faisant naître de la contradiction entre deux termes un troisième terme, est le genre dialectique par excellence.⁴

¹ Aristote, *La poétique*, Paris, Seuil, 1980, p.99

² Lausanne, L'âge d'homme, 1983

³ Paris, Librairie générale française, 1986

⁴ *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.54

Pour s'exprimer, les rapports interhumains, et donc le drame, ont besoin du dialogue. C'est en privilégiant le dialogue comme médium linguistique que le théâtre dramatique s'oppose au théâtre qui le précède. Il abandonne chœur, prologue et épilogue et ne se sert du monologue que pour un usage restreint (permettre au personnage de discuter avec lui-même, souvent en aparté). Le drame ne connaît que ce qui s'exprime dans le dialogue et dans la rencontre des individus, il est impuissant à ouvrir sur ce qui ne peut se révéler dans les rapports interhumains, sur ce qui dépasse l'individu, sur cette nouvelle conception du réel qu'impose la postmodernité. Le drame est absolu, il ne connaît pas ce qui lui est extérieur. En ceci, le dialogue dramatique est fermé sur lui-même et possède un faible potentiel dialogique.

Mikhaïl Bakhtine a élaboré une pensée très riche autour du principe dialogique. Selon lui, la personnalité humaine n'existe historiquement et ne peut être culturellement productive qu'en reconnaissant son appartenance au tout social. « Une œuvre est un ensemble de fils tendus entre les hommes qui crée une interaction sociale, complexe et différenciée entre les personnes qui sont en contact avec elle. »⁵ Le discours est toujours orienté vers quelqu'un et n'appartient pas uniquement à l'auteur. Le récepteur participe aussi à la création du discours comme d'autres voix qui résonnent dans les mots choisis par l'émetteur. C'est la relation entre ces participants, la rencontre de différentes subjectivités qui donnent le sens à l'énoncé. La compréhension est personnelle. Elle s'opère toujours dans une perspective axiologique, le reflet exact de son expérience dans autrui est impossible, elle est obligatoirement traduite à travers le spectre des valeurs et de l'expérience de l'autre. À l'époque de Bakhtine, selon lui, le théâtre ne remplissait pas son rôle dialogique. Le dialogue dramatique ne laissait que trop peu de place au récepteur. En faisant se répondre les protagonistes, il enfermait le texte dans une univocité.⁶

⁵ Tzvetan Todorov, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p.51

⁶ *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 46-47

2.2 La crise du drame et le postdrame

Si, comme l'avance les théoriciens de la postmodernité, l'homme est maintenant séparé des autres, du corps social et de Dieu, le drame et les rapports interpersonnels qu'il présente ne sont plus possibles. Selon Szondi, la séparation à la fois morale, sociale, psychologique et métaphysique que vit l'homme avec le monde est représentée au théâtre par la séparation entre l'objet et le sujet.

Cette synthèse dialectique de l'objectif (l'épique) et du subjectif (le lyrique) qu'opérait le style dramatique – intériorité extériorisée, extériorité intériorisée – n'est plus possible. Désormais univers objectif et subjectif ne coïncident plus et se trouvent réduits à un face à face des plus problématiques.⁷

Ibsen, Strindberg et Tchekhov, par exemple, ont écrit des drames qui présentaient des personnages coupés d'eux-mêmes et des autres, coupés de leur vie. Ces personnages sont tournés vers le passé, un passé qui les empêche de vivre pleinement leur présent. Macha l'exprime au début de *La mouette* en disant « Je suis en deuil de ma vie ». ⁸ Formellement, ces auteurs présentent des drames où interagissent des individus, mais ces individus se croisent sans jamais se rencontrer vraiment. Chez Tchekhov, par exemple, certains dialogues prennent l'allure de monologues entrecroisés. Le conflit n'est pas, comme dans le drame traditionnel, entre les êtres, mais à l'intérieur de l'être. De plus, l'inoculation dans le drame d'une ambiance d'inquiétante étrangeté laisse entrevoir une part d'inconnu, d'indicible. « Le drame de la fin du XIX^e siècle nie dans son contenu ce que, par fidélité de tradition, il veut continuer à exprimer formellement : l'actualité des liens humains. » ⁹

Jean-Pierre Sarrazac divise la crise du drame en quatre crises : la crise de la fable, la crise du personnage, la crise du dialogue et la crise du rapport scène-salle.¹⁰ Pour Szondi, le dépassement de la crise du drame serait le théâtre épique. Les œuvres de Strindberg,

⁷ Jean-Pierre Sarrazac, « Crise du drame », In *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Belval, Circé, 2005, p.9

⁸ Anton Tchekhov, Paris, Gallimard, 1985, p.8

⁹ Jean-Pierre Sarrazac, « Crise du drame », In *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Belval, Circé, 2005, p.9

¹⁰ Ibid, p.20

Maeterlinck et Ibsen seraient des œuvres de transition du dramatique à l'épique et prendraient en main le dépassement obligatoire du drame dans son aspect fermé sur lui-même.¹¹

Selon Jean-Pierre Sarrazac et Hans-Thies Lehmann, tout théâtre qui veut représenter le monde de façon même distanciée et qui s'articule autour de l'être humain est dramatique.¹² Le théâtre épique ne constituerait donc pas la fin du théâtre dramatique. Même s'il substitue la diégèse à la mimésis, s'il narre les actions plutôt que de les imiter, le théâtre mis de l'avant par Bertolt Brecht demeure dans la représentation d'un cosmos fictif et donc dans le drame.

En envisageant la scène comme autosuffisante, comme point de départ et lieu d'intervention, n'étant pas soumise à la nécessité de représenter la réalité, le théâtre postdramatique incarnerait le dépassement du conflit entre le dramatique et l'épique.

Le postdramatique n'est ni un genre, ni un style, ni une esthétique. Le concept rassemble des pratiques théâtrales multiples et disparates dont le point commun est de considérer que ni l'action, ni les personnages au sens de caractères, ni la collision dramatique ou dialectique des valeurs, ni même des figures identifiables ne sont nécessaires pour produire du théâtre.¹³

Pour se demander si une œuvre est postdramatique, il ne faudrait donc pas s'interroger sur ce qu'elle est, mais plutôt sur ce qu'elle n'est pas.

Selon Hegel, le drame représente un conflit entre des attitudes humaines dans lequel chaque individu est animé par une position morale objectivement fondée qu'il doit défendre. En prenant le virage subjectif postmoderne, le théâtre peut difficilement mettre en scène des positions morales objectivement fondées. Objectivement fondées par rapport à quoi? Le conflit qui oppose les individus se déplace à la rencontre de l'individu et de la société. Les visions totalisantes du monde ont éclaté. Il faut maintenant témoigner d'un « nouvel état du

¹¹ *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983

¹² Jean-Pierre Sarrazac, « Crise du drame », In *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Belval, Circé, 2005; *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002

¹³ Hans-Thies Lehmann, cité In Jean-Louis Besson, « Postdramatique », In *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Belval, Circé, 2005, p.169

réel ». ¹⁴ Le théâtre postdramatique rompt avec le drame qui ne peut rendre compte de la nouvelle façon d'envisager le monde.

La communauté est l'essence même des genres artistiques. Et l'on ne croit justement plus en cette communauté qui se reconnaît par une forme vécue en commun. C'est pourquoi le nouveau théâtre se doit de chercher d'autres voies pour trouver des points de rencontre au-delà de l'individu s'il veut sortir des partis pris sans engagement et relevant des seules sphères personnelles. ¹⁵

Le théâtre postdramatique, en faisant disparaître le drame, se détache du critère d'unité longtemps incontesté. Selon Hans-Thies Lehmann : « On ne recherche plus la totalité d'une composition esthétique constituée de parole, de sens, de son, de geste, etc., et qui se présente comme construction cohérente à la perception. » ¹⁶ L'écriture est éclatée, discontinue, trouée et renonce à apporter un point de vue définitif sur le monde. Chaque élément semble pouvoir prendre la place d'un autre. Le sens est distribué dans les fragments du texte, comme dans les autres composantes du discours théâtral : la scénographie, la musique, l'éclairage, la mise en scène... Le texte, qui était auparavant le centre du discours, n'est maintenant qu'une partie du discours au même titre que les autres éléments du spectacle. Le théâtre postdramatique peut faire appel à tous les arts, il évite de se limiter à une métaphore unique. Il résiste à une lecture interprétative en dispersant du sens. Il manifeste plus qu'il ne signifie. Il laisse le spectateur plus libre dans sa réception.

2.3 La fragmentation

Parmi les voies qu'emprunte le théâtre postdramatique pour présenter ce qui dépasse l'individu, c'est celle du procédé de fragmentation du discours théâtral qui sera ici étudié. La fragmentation peut s'opérer sur le texte comme sur tous les éléments du discours théâtral. Elle consiste à morceler, à déconstruire, à juxtaposer des bouts de phrases, des commencements d'histoires, des actions en apparence incohérentes pour former une œuvre

¹⁴ Georges Banu, « Le fragment : crise et/ou renouvellement? », *Théâtre public* n° 39, p.40

¹⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.130

¹⁶ Ibid, p. 84

hétérogène où le sens émerge d'entre les fragments, de leurs chocs et de leurs correspondances. La fragmentation mélange les genres, c'est le règne de l'hétéroclisme. Elle est en opposition totale avec le drame absolu.

Le drame est centré, construit, composé dans la perspective d'un regard unique et d'un principe organisateur; sa progression obéit aux règles d'un déroulement dont chaque partie engendre nécessairement la suivante, interdisant les vides et les commencements successifs.¹⁷

À l'opposé, la fragmentation privilégie l'hétérogénéité, les trous, le désordre, les parties plutôt que le tout. Même si la partie et le tout sont fonctions l'un de l'autre, que l'un appelle automatiquement l'autre et que notre conception du réel les inclut simultanément, on peut observer un basculement de la priorité. Après le temps fasciné par l'unité, la partie, en plus de se libérer de l'emprise du tout, devient prédominante. C'est une tendance qu'on observe dans l'évolution individualiste moderne et dans le théâtre fragmentaire. Puisqu'il est maintenant impossible de raconter le monde selon une vision totalisante, on l'envisage par la brisure, le silence et le non-dit. La fragmentation porte en elle les quatre crises du drame déclinées par Sarrazac et déjà énumérées plus haut.

La crise de la fable

La fable se fragmente, explose. Les fables traditionnelles qui racontaient des histoires le plus réalistement possible ont laissé place à des fables ambiguës qui faisaient participer le spectateur dans leur construction, puis à des fables abandonnées au profit de multiples fragments disparates.

La crise du personnage

Le personnage comme entité psychologique et physique s'efface et fait place à des voix, des figures qui le traversent, l'habitent l'espace d'un instant. L'acteur n'incarne plus un personnage, mais offre sa présence au regard du public. Même si des mots sortent de lui, on

¹⁷ David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert, « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie » In *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Belval, Circé, 2005, p.89

ne peut pas affirmer que c'est lui qui parle. On ne sait plus d'où viennent les mots et à qui ils s'adressent. Le personnage est un corps « ouvert à tous les vents »¹⁸.

La crise du dialogue

C'est celle qui inscrit la crise dans le parole. Les répliques ne se suivent ni se répondent, elles s'entrechoquent. La linéarité du dialogue est remplacée par de multiples dialogues qui naissent d'un réseau de correspondances plus aléatoires et plus complexes. Le public est devant un « kaléidoscope de voix variées. »¹⁹ Souvent, les personnages ne s'entendent ni ne se comprennent. Ce qui est dit est ailleurs que dans le premier niveau des mots. On passe d'un niveau de langue à un autre. Le monologue prend le pas sur le dialogue. Parfois les mots ne forment pas de phrase mais une suite de vocables qui doit être entendue comme une matière sonore.

La crise du rapport scène-salle

La fragmentation veut faire une place plus grande au spectateur dans la réception de l'œuvre. En faisant se confronter les singularités, elle invite les spectateurs à tisser des liens pour construire le sens. Que ce soit par le morcellement ou l'abandon de la fable, par l'état de carence du personnage, par l'éclatement et les trous semés dans le texte, elle affirme la nécessité d'un dialogue avec la représentation théâtrale.

Lenz, Büchner et Kleist sont des figures de proue de l'écriture dramatique fragmentaire. Leurs œuvres, après l'échec de la Révolution de 1789, témoignent d'un « nouvel état du réel ».²⁰ Plus qu'un procédé formel, la fragmentation agit comme une vision qui reconnaît un état de crise, dans le but de permettre sa résolution. Georges Banu écrit que les ruines qui figurent dans leurs oeuvres annoncent la « léthargie du corps social résigné ». Il nomme cela le « fragment-vision » et le distingue du « fragment-outil » qu'utilisait Brecht.²¹

¹⁸ Florence Baillet, « Hétérogénéité », In *Nouveaux territoires du dialogue*, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Paris. Nathan, 2005, p.27

¹⁹ Ibid, p.29

²⁰ Georges Banu, « Le fragment : crise et/ou renouvellement? », *Théâtre public* n° 39, p.40

²¹ Ibid, p.41

Brecht utilise le fragment comme un outil de reconstruction. Il utilise cet outil deux fois au profit d'une utopie. D'abord il se sert du procédé de fragmentation pour montrer l'agencement du réel. Il s'intéresse aux parties et à leurs liens au tout. Cela dans le but de servir une utopie, celle d'une réunification du monde.

Il s'agit, pour lui, non pas de proposer des images du monde, avec tout ce qu'elles comportent comme pouvoir unificateur, mais de saisir des mécanismes où la partie n'est pas englobée par le tout, où les liens qui l'attachent à celui-ci se laissent voir. Le monde n'est pas homogène, mais agencé, à savoir découpable et redistribuable. La fragmentation devient donc la manière la plus subtile d'inscrire, au niveau même de l'écriture, de la langue, le projet de restructuration du réel.²²

En deuxième lieu, Brecht convoque le fragment pour mettre à l'épreuve l'utopie totalisante. Fragmentée, l'utopie se maintient en tension et à proximité de la vie. Si elle passe le test de la fragmentation, l'utopie se porte bien. Si elle ne se maintient pas en tension avec les parties, elle verse dans le totalitarisme.

Dans les pays socialistes, la fragmentation, en proposant l'éclatement plutôt que l'ordre, avait un rôle subversif. Comme il était impossible de dire la crise, le théâtre devait la montrer. C'est ce que faisait la fragmentation en trouant le discours théâtral. « Le fragment a lors le sens libérateur de la partie qui fuit l'emprise asphyxiante du Tout. »²³

Dans les sociétés postmodernes, c'est en réaction à une autre crise qu'on a recours à la fragmentation. Le Tout s'est émietté, les parties sont maintenant prédominantes. On ne peut plus expliquer unanimement le monde. Le théâtre ne veut plus inculquer une vérité, mais se doit d'ouvrir sur des sens pluriels. C'est là que la fragmentation sert. Son but n'est plus de servir une utopie, mais de montrer l'inconnu, que de l'espace entre les fragments naisse ce qui se cache sous le réel. On rejoint le fragment vision de Büchner, Lenz et Kleist. Il n'est plus possible de dire les choses, il faut mettre en place un dispositif qui permette qu'émergent

²² Georges Banu, « Le fragment : crise et/ou renouvellement? », *Théâtre public* n° 39, p.41

²³ Ibid, p.42

des choses, des bouts de chose, des bouts de sens. Ainsi, la fragmentation permet de parler de l'individualisation de la société, dans « ses désarrois et ses errances »²⁴.

De nos jours, le « fragment-outil » se vit par de petites actions. Au lieu de proposer une morale, il y va à coup de petites morales, qui veulent régler les situations une à une, de façon immédiate. Le théâtre ne pense plus pouvoir changer le monde par de grandes actions comme au temps de l'avant-garde. Il fait des petites choses dans le bon sens, sème des graines par ci, par là. « Par ces menues secousses, tout comme le grain de sable, le théâtre à force de répétitions peut faire gripper le Grand Mécanisme. »²⁵

2.4 Dangers et éthique du procédé de fragmentation

Un spectacle fragmenté peut témoigner d'un abandon de point de vue. Dispersant le sens dans les fragments, il peut sembler hermétique ou encore superficiel aux yeux des spectateurs. Jean-Pierre Ryngaert soutient que le procédé de fragmentation du discours théâtral doit relever d'un projet ou d'une idéologie.²⁶ Si les fragments du discours sont mis au service d'une pensée, de la même façon que l'individu peut retrouver son sentiment d'existence en reconnaissant qu'il fait partie d'un tout plus vaste, une pièce de théâtre fragmentée peut arriver à porter un point de vue englobant sur la société. En se fragmentant, le discours théâtral, fait se confronter les singularités, ouvre le champ des possibles, amène le spectateur à participer à la création de sa signification et augmente son potentiel dialogique. La fragmentation met l'accent sur la nature créatrice de nos langages respectifs et, si elle ne perd pas de vue leurs horizons de significations et qu'elle reconnaît son contexte dialogique qui nous lie à l'autre, elle évite le piège de la superficialité.

« L'œuvre fragmentée offre à la création, aussi bien qu'à la réception, une formidable liberté. Elle contient en elle-même son propre poison, le risque du texte informe et ouvert à tous les

²⁴ Georges Banu, « Le fragment : crise et/ou renouvellement? », *Théâtre public* n° 39, p.42

²⁵ Ibid, p.43

²⁶ *Lire le théâtre contemporain*, Nouv. édition, Paris, Nathan, 2003, p. 68

courants d'air, vidé de toute substance. »²⁷ C'est la nature des liens qui influence fortement la réception d'une oeuvre fragmentée. Il y a une écriture fragmentaire qui se contente de charcuter et une autre qui se préoccupe de créer des liens, que ce soit par un travail de montage, de titres signifiants, par les didascalies ou le recours à un narrateur. Ce geste de couture des fragments, Jean-Pierre Sarrazac le nomme rhapsodie²⁸. Il consiste à décomposer et recomposer pour ouvrir sur un nouveau mode poétique qui se nourrit de confrontation et de mélange des genres. La rhapsodie ne se prive pas de glisser de l'épique au dramatique ou du lyrique au tragique en passant par le comique. De ce montage hybride se fait entendre la voix du rhapsode qui, tout en narrant, questionne ce qu'elle narre. Selon Sarrazac, le rhapsode confère au théâtre la possibilité de se remettre constamment en question et de ne jamais s'asseoir sur ce qu'il est.

La postmodernité est fertile pour les procédés de fragmentation et d'hybridation. « L'ère du vide »²⁹, comme la nomme Lipovetsky, voit de nombreuses entreprises artistiques qui morcellent sans qu'aucune perspective organisatrice ne puisse être envisagée. C'est alors que le vide prend le dessus. La fragmentation devient un principe esthétique qui se suffit à lui-même. Les parties ne renvoient pas à un tout, le désordre de l'œuvre dit le chaos, l'incapacité de construire quoi que ce soit. Dans ce cas, l'auteur peut être soupçonné d'impuissance ou d'incapacité à accéder à toute vision ordonnée.

Les fragments peuvent être homogènes ou hétérogènes dépendamment s'ils renvoient à une seule ou à plusieurs choses. S'ils ont un même référent, il est plus facile d'entrevoir le tout dont ils sont extraits. Dans le cas d'hétérogénéité, il est impossible de savoir d'où viennent les fragments et pourquoi ils ont été ainsi assemblés et l'on peut se poser la question si l'auteur en sait plus que nous. Il met en place un processus de décomposition plutôt que de composition.

²⁷ David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert, « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie » In *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Belval, Circé, 2005, p.96

²⁸ *L'avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999

²⁹ *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1996

Mais les actions multiples de ces dramaturges baroques aussi hétérogènes qu'elles soient – c'est le règne du mélange des genres – contiennent presque toujours la promesse d'une explication qui les rend nécessaires. Les formes qu'ils adoptent font appel au pluriel, au simultané, au divergent, pour mieux parvenir à leur fin, c'est à dire rendre compte d'un univers opaque et instable dont la complexité gît dans les chemins de traverse, dans les volutes indépendantes et les développements improbables.³⁰

Qu'elle soit homogène ou hétérogène, la fragmentation permet à l'œuvre postdramatique de résister et d'offrir plusieurs possibilités de lecture. Pour analyser une pièce de théâtre fragmentée, plus qu'à son résultat, on peut s'intéresser à son potentiel à exciter l'imaginaire et à susciter un questionnement. Il faut, pour cela, traquer les indices qu'a semés l'auteur pour ouvrir sur quelque chose d'autre, une vision du monde non pas univoque mais mouvante et plurielle.

³⁰ David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert, « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie » In *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Belval, Circé, 2005, p.89

CHAPITRE III

« ÉCRIRE LE SENS C'EST DIRE JE. »¹

ÉTUDE DE *LALLA (OU LA TERREUR)* DE DIDIER-GEORGES GABILY

3.1 Écrivain du plateau

Didier-Georges Gabily est né en 1955 à Saumur, en France. Il interrompt tôt ses études et commence à faire du théâtre par hasard. D'abord comédien, il passe vite de l'autre côté du plateau et fonde un premier atelier d'acteurs, en 1979. Il en dirigera quelques uns avant de fonder le DG Groupe qui prendra le nom de Groupe T'chan'G, en 1989. Au départ, son travail d'écrivain et de directeur d'acteur s'opèrent séparément. Il écrit du théâtre mais, avec les acteurs, il travaille sur des textes du répertoire tels qu'Eschyle, Sophocle, Racine, Molière, Claudel ou encore Garnier. Sa pratique d'écriture du plateau débute par des courts textes qu'il écrit dans l'urgence et qu'il soumet à ses acteurs dans le cadre d'improvisations. Un jour, ses acteurs lui demandent de leur écrire une pièce pour eux. Il en résultera *Violences*, le premier acte public du Groupe T'chan'G, qui sera joué en 1991. Parallèlement à son parcours théâtral, Didier-Georges Gabily écrit des romans. Avant sa mort en 1996, il aura publié huit pièces de théâtres et trois romans. Gabily est reconnu pour son rapport particulier au travail d'atelier marqué par son appartenance à son groupe d'acteurs. Cette communauté lui est nécessaire pour faire du théâtre et pour s'engager socialement. Il s'est aussi distingué par son remarquable travail de la langue et sa façon de revisiter les mythes. Dans ses œuvres, comme dans sa façon de travailler avec les acteurs, Gabily développe une poétique de l'être avec le monde.

¹ Bruno Tackels, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003, p.82

3.2 Le groupe

L'atelier qu'il dirige est loin des écoles de comédiens qui pullulent en France (surtout dans la région parisienne) et forment des acteurs « prêts à jouer pour tous ».² C'est un lieu de travail et de questionnement perpétuel sur le rapport de l'acteur au plateau, de l'acteur au monde, un lieu où chaque geste est mis en doute, où chaque mot est une énigme, un lieu de résistance contre l'envahissement du divertissement. Pendant longtemps, le travail qu'ils font n'aboutit pas sur des représentations ou informelles devant quelques amis conviés à voir le chantier. Pour Gabily, le travail d'écriture est ficelé au travail d'atelier. C'est pour les (ses) acteurs qu'il écrit. Ceux-là, et ils ont été nombreux, qui l'ont suivi pendant quinze ans de façon entrecoupée et fidèle. Il écrit aussi par eux, en prélevant ce qui monte de leurs corps. Les voir travailler pousse Gabily à l'écriture et ce qu'il écrit est mis à l'épreuve sur scène dans leurs corps. La notion de groupe est extrêmement importante dans ce travail d'atelier, c'est le groupe qui travaille et non pas des acteurs, individus à la suite. Ils doivent être tous là pendant tout le travail. Est percevable jusque dans son écriture une tentative de déhiérarchiser le groupe d'acteurs. Souvent dans ses pièces, chaque personnage prend son tour de monologue et jamais n'est présente la distinction entre premier, deuxième ou troisième rôle. Voici comme il en parle dans ses notes de travail de cet atelier.

Pareil d'écrire ou de jouer, ici. Même obstination, même sentiment de vacuité. Par exemple. En ce lieu là, le texte n'a comme valeur d'usage (hors sa valeur poétique) que celle qui consiste à rameuter quelques voix avec quelques corps pensants (le plus souvent assemblés dans un désir commun) pour la profération et le remâchement. C'est déjà bien si un texte comme ça peut exister – qui serait ce matériau dont l'évidence du sens serait déjà perdue (il y en a qui appellent ça la "théâtralité"), qu'il faudrait réinventer reconstituer donc... Et des acteurs comme ça, prêts à se pétrir, à se recuire à longs feux, pas encore rassis, ces acteurs, pas comme les assis (même quand ils arpentent debout on les croirait assis). Pas encore assis dans ces maisons désolées (et coûteuses d'entretien, je ne vous dis que ça...) où la préservation des "avantages acquis" tient lieu d'activité intellectuelle principale – toujours prêts ces acteurs, à prendre le risque de se déconstituer-le-modèle-je-moi-même-personnellement pour se reconstituer ailleurs, éperdus, enrichis, vidés, ce serait bien aussi. Et un lieu pour ça, pour modeler, multiplier

² Didier-Georges Gabily, cité par Jean-Pierre Thibaudat, in « Le travail à l'atelier », Libération, 21 juillet 1993

les esquisses, essais. Un lieu contrariant et amical, voilà ce qu'il faudrait encore. Un lieu pour l'urgence de prendre son temps.³

Cette vacuité qu'il cherche peut permettre à « autre chose » d'apparaître, quelque chose qui ne viendrait pas uniquement d'eux, les acteurs et lui, quelque chose qui serait issue de la part cachée des êtres et du monde. Gabily et ses acteurs tâtonnent pour s'approcher de l'indicible et de l'innommable. « L'inconcevable, qui est l'histoire du monde, son perpétuel recommencement ne s'énonce qu'avec les balbutiements et les réserves appropriés. »⁴

3.3 Le plateau comme lieu de résistance

Sur le plateau du théâtre, sous l'œil exigeant de Gabily, les acteurs forment un peuple qui révèle la présence de ceux qui sont sans parole. Les laissés pour compte, ceux qu'on n'ose pas regarder quand on les croise, les fantômes et les morts prennent vie à travers les corps des acteurs. Bruno Tackels dans un essai sur Gabily résume l'objectif de leur travail par : « donner parole à la vie muette, à la réalité dérobée »⁵. Gabily se demande comment donner la parole à ceux qui sont sans voix, qu'ils soient morts ou vivants. « De quel droit imaginerait-on qu'il y a des rêves pauvres chez les gens pauvres? »⁶ Pour Gabily, le travail avec les acteurs est un geste politique, le plateau est un lieu habité où parlent ceux qui sont coupés du monde. C'est selon lui, le seul lieu où il peut s'engager et poser un geste de résistance. Là, le questionnement ne s'inscrit pas exclusivement dans le texte, il se vit concrètement dans le travail avec les acteurs, ensemble ils tâtonnent, questionnent, remâchent. Comment peut naître la parole? Comment des êtres séparés, coupés du monde, des autres, d'eux-mêmes peuvent-ils s'exprimer? La modernité se définit, selon lui, par la coupure qu'elle opère en isolant les individus.⁷ Plus les moyens sont mis en œuvre pour faciliter la communication, plus les gens s'enferment à l'intérieur d'eux-mêmes. Comment écrire pour le collectif? Comment tenter un véritable dialogue?

³ *Notes de travail*, Arles, Actes Sud, 2003, p.45-46

⁴ *Notes de travail*, Arles, Actes Sud, 2003, p.108-109

⁵ *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003 p.82

⁶ *Ibid*

⁷ *Ibid*, p. 75

3.4 *Lalla (ou la Terreur)*

La pièce de Didier-Georges Gabily qui sera ici étudiée plus particulièrement se démarque des autres par le fait qu'elle n'a pas été mise en scène par l'auteur et qu'elle a été jouée et publiée à titre posthume. Gabily en a écrit la première version au début des années quatre-vingt au moment où « tout le théâtre français (ou presque) se grattait le ventre avec le soi-disant "théâtre du quotidien" ». ⁸ Il la range alors dans un tiroir sans la proposer à aucun théâtre, « connaissant par avance les réponses – quelque chose qui tient à la durée de l'écriture et à l'obsession des thèmes ». ⁹ Quinze ans plus tard, le metteur en scène Jean-François Maignon le convainc de la retravailler. Il reprend le texte et s'aperçoit que tous les thèmes et les motifs qui jalonnent son œuvre sont là, mal dégrossis, selon lui, mais là. Et que celle qui toujours dit « Je suis là », Lalla, l'aura accompagné jusqu'à la fin. Gabily mourra peu de temps après avoir repris ce texte, le 20 août 1996. C'est Jean-François Maignon qui mettra en scène *Lalla (ou la Terreur)* en 1998.

Dans un hangar désaffecté lieu dit « Théâtre des opérations » ¹⁰, un groupe de sept personnes est maintenu par leur chef Eiddir dans l'attente d'un assaut imminent et improbable. Ils auraient kidnappé un homme lors d'une attaque dans une banque. Il y a, en plus d'Eiddir, Lise, sa femme, qui consigne leurs actions sur une vieille machine à écrire, Ludwig qui compose de la musique dite « classique contemporaine » ¹¹, le jeune homme qui brode, le vieil homme qui tient l'arme, l'Otage et Lalla.

⁸ Didier-Georges Gabily, « Revenir sur les lieux », préface de *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.5

⁹ Ibid

¹⁰ Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.15

¹¹ Didier-Georges Gabily, « Revenir sur les lieux », préface de *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.5

Le quotidien

Didier-Georges Gabily écrit : « Il est bon de temps en temps d'écrire en réaction. »¹² *Lalla* (ou *la Terreur*) a été écrit en réaction au théâtre du quotidien. À un certain théâtre du quotidien (Gabily en exclut Wenzel et Vinaver) qui travaillait à montrer la vie quotidienne et banale des couches défavorisées de la société jusque dans ses détails. Or, à cette époque Gabily vivait dans la pauvreté et portait un regard dur sur ce théâtre écrit par de mieux nantis qui se croyaient le devoir de décrire la vie des plus pauvres de façon naturaliste : « Ça me faisait rire, les efforts du théâtre du quotidien, tout cet attirail de l'idéologie du compréhensible quand ma propre vie (de sous-prolétaire) s'avérait à chaque seconde comme le comble de l'incompréhensible. »¹³ En réaction, il écrit *Lalla (ou la Terreur)*, le « théâtre-roman d'un terrorisme d'intelligentsia ». ¹⁴

Ce rire que lui provoque le quotidien au théâtre, on peut le deviner en lisant *Lalla (ou la Terreur)*. En effet, à plusieurs reprises, des allusions sont faites à une certaine quotidienneté que ce soit par des objets ou des gestes du quotidien.

Théâtre des opérations, ce pourrait être un parking désaffecté, un entrepôt, un loft comme ils disent, parce qu'on y a semé quelques épars éléments de la vie quotidienne et dont : baignoire (une), cuisinière inutilisable (une), télévisions en état de marche (deux), chaises dépareillées, fauteuils en tous genres (de trois à vingt), automobile de marque étrangère et pour tout dire américaine (une) – liste non exhaustive, donc – etc.¹⁵

Le texte est divisé en trois « séries », chacune intitulée du nom d'un personnage. Chaque série est sous divisée en tableaux titrés : « Bain », « Action », « Nuit » ou « Père ». L'ordre de ces tableaux à l'intérieur de la série varie de l'une à la autre. En voici un exemple :

Première série : Eiddir

Bain — (Action — Nuit — Père)¹⁶

¹² Ibid

¹³ Didier-Georges Gabily, « Revenir sur les lieux », préface de *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.5

¹⁴ Ibid

¹⁵ Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.15

¹⁶ Ibid, p.13

Si les caractéristiques de ces différents tableaux sont analysées au premier degré, des traits communs se dégagent qui peuvent être soupçonnés, de par leur simplicité, de vouloir faire un pied de nez au théâtre du quotidien. En effet, partout ailleurs Gabily pose un voile sur l'histoire et les personnages, il privilégie l'obscurité à la clarté et dénonce l'impossibilité de témoigner de la réalité. Il est étonnant qu'il intitule « Bain » les scènes qui se déroulent dans ou autour du bain, que les tableaux « Nuit » mentionnent que c'est la nuit et que les tableaux « Père », quant à eux, se tournent vers l'Otage qui serait le père d'Eddir. Les tableaux « Action » narrent les activités auxquelles s'occupent les personnages. Dans le tableau « Action (1) », Ludwig compose de la musique et le jeune homme brode. Dans « Action (2) », Lalla épluche des pommes de terre pendant que les autres jouent au « Jeu de la vérité » qui consiste à se poser des questions entre eux et à répondre. Des situations quotidiennes sont mises en place, mais basculent immédiatement hors du quotidien. Rien n'advient de réellement quotidien sur ce « théâtre des opérations ». En fait, tout ce qui doit advenir n'advient pas, même le passé qu'ils se racontent n'est pas advenu. L'enjeu est ailleurs que dans l'action dramatique.

Faux drame

Il y a un faux drame dans *Lalla (ou la Terreur)* puisque les personnages sont réunis autour d'un otage qui n'en est pas vraiment un, puisque lorsqu'il prend la parole s'annonce comme un comédien appointé, après une attaque qui n'a pas eu lieu, attendant un assaut qui, ils le savent, ne viendra pas. Les personnages eux-mêmes font semblant de vivre un drame, ils le savent. Ils disent que l'attaque n'a pas eu lieu. Quand on dénoue les liens de l'Otage, il ne tente pas de se sauver et avoue être un comédien : « Enfin quelqu'un joue son propre rôle ».¹⁷ C'est « le théâtre se prenant les pieds dans le tapis de sa propre mise en œuvre ».¹⁸ Les personnages dévoilent les tréteaux. À un moment, Lise prévient Lalla de ce qui va suivre : « Eddir dira "c'est l'heure", et Andrej "nous allons tenter une sortie" (...) "Tout" cela est déjà inscrit quelque part ».¹⁹ Elle tape à la machine à écrire et, peu à peu, certaines lettres refusent

¹⁷ Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.47

¹⁸ Didier-Georges Gabily, « Revenir sur les lieux », préface de *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.5

¹⁹ Ibid, p.42

de fonctionner, le L d'abord, puis le T. L comme dans Lalla et T comme dans terreur. Le récit résiste à être raconté, les lettres se révoltent. « Eiddir m'aurait dicté la phrase, je l'aurais tapée à la machine. Inscrite, alors elle aurait dicté notre conduite. »²⁰ La fable est fissurée de mises en doute d'elle-même. Elle est aussi entrecoupée de moments de parole qui ouvrent sur quelque chose de complètement extérieur au récit. Les personnages remettent en question leur propre existence. Ainsi, Gabily ne liquide pas la fable mais en montre la décomposition. Il questionne la légitimité du récit pour témoigner du réel, de ce « nouvel état du réel »²¹, celui d'après la Shoah, comme si chaque récit portait en lui sa propre extermination.

Lalla

Autour du personnage de Lalla, il y a un véritable enjeu.

Ce qui avait fondé dans un premier temps, à l'heure où l'on sortait l'Otage de son trou, le rite de la souvenance d'une attaque improbable s'est dissous dans son propre simulacre. On pourrait dire : seule Lalla reste probable mais c'est encore trop tôt.²²

Du contact entre les autres personnages et elle naît une tension évocatrice. Les autres sont attirés et repoussés par elle. Lise raconte qu'Eiddir a lu un article de journal sur Lalla (probablement à propos de l'infanticide qu'elle a commis) et a dit que c'était celle-là qu'il voulait. Il est allé l'attendre à sa sortie de prison et l'a emmenée avec lui. C'est son côté à la fois animal et terrien qui lui vaut la fascination d'Eiddir, puis des autres personnages. Eux semblent avoir perdu le contact naturel avec les choses. Ils sont enfermés dans un univers conceptuel, une lutte politique fictive et sans fondement, alors que Lalla ne veut rien d'autre qu'un peu de lait. On retrouve fréquemment dans les pièces de Gabily le paradoxe entre la ville et la campagne. Il est ici illustré dans la relation entre Lalla qui vient de la campagne et les autres qui sont de la ville. En mettant en perspective ces deux mondes, Gabily, sans idéaliser l'un plutôt que l'autre, montre le passage des origines au monde moderne « celui de toutes les transactions, amoureuses, économiques, symboliques ou narcotiques. »²³ La terre des origines est, elle, vue comme un endroit dévasté et violenté, en ruine.

²⁰ Ibid, p.46

²¹ Georges Banu, « Le fragment : crise et/ou renouvellement? », *Théâtre public* n° 39, p.40

²² Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.47

²³ Bruno Tackels, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 77

Gabily interroge les actes limites de l'humain. Où l'humanité s'arrête-t-elle? Où commence-t-elle? Lalla a été adoptée. Sa mère biologique l'aurait abandonnée à l'âge de quatre ans. Dans sa famille d'adoption, elle est l'aînée et l'esclave de six frères et sœurs. Elle qui, comme son père lui avait montré quand elle était petite, étouffait les chatons, « marque la frontière entre le civilisé et le bestial »²⁴. On l'a brutalement engrossé et elle ne reconnaît pas cette chose qui sort d'elle et crie. Elle accouche dans l'étable et enterre le bébé dans le fumier dans le cour. C'est elle, qui n'a connu que violence et abandon, qui est qualifiée d'inhumaine et qu'on maudit. À plusieurs reprises, elle est comparée à un animal. Quand elle-même raconte le moment où elle s'est fait engrosser : « Ça coule entre mes jambes, je ne sais pas, quelque chose coule. Des liquides pareils c'est comme ça qu'on insémine les vaches chez nous mais c'est plus propre il en faut pas beaucoup avec le gant très long de l'inséminateur et les bidons qui fument très froid ».²⁵

Lalla révèle la difficulté d'être présent au monde. C'est pour cela qu'on l'exclue et c'est pour cela qu'elle fascine. Fréquemment Eiddir l'interpelle et toujours Lalla répond « Je suis là ». Ce sont les seuls mots qu'elle prononce entre le prologue et l'épilogue. La répétition de ces mots simples, perçant une parole désordonnée et débordante, détonne. Cette présence affirmée s'inscrit contre ce que Gabily nomme la « vaine agitation bruyante du monde ». Eiddir qui ne bandait plus jamais, bande devant Lalla. Peut-être parce que, contrairement aux autres, elle est là.

Aussi actuel qu'il soit, le théâtre de Gabily ne se passe pas d'un « regard pythique » sur l'histoire. Dans ses pièces, il y a toujours un personnage pythique. Un personnage qui annonce ce que les autres ne voient pas. Ici c'est Lalla qui le fait par la seule action de sa présence. Le monde d'aujourd'hui, d'après Gabily, est encore entièrement pris dans le mythe. Selon lui, le théâtre ne peut se faire à partir d'une table rase de l'histoire mais au contraire, il doit continuellement dialoguer avec les mythes. Dans *Lalla (ou la Terreur)*, l'aspect

²⁴ Didier-Georges Gabily, « Revenir sur les lieux », préface de *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.6

²⁵ Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.10

mythologique est moins évident que dans d'autres textes du même auteur où des figures mythologiques célèbres sont mises en scènes. Là, c'est en donnant une voix à un personnage comme Lalla, qui se tient aux abords de l'humanité, que le mythe apparaît dans cette pièce. Lalla est porteuse d'une « violence non-réconciliée »²⁶ et c'est dans cette violence qui vient de loin que se situe le caractère principal du mythe dans l'œuvre de Gabily. « Tant qu'il y aura un mendiant, il y aura encore un mythe ».²⁷ Comme Walter Benjamin, Gabily voit dans ceux qui demeurent aux abords de la civilisation la présence du mythe dans le monde d'aujourd'hui. La modernité pour Gabily ne réside pas simplement dans la coupure, mais elle se vit aussi dans l'expression d'un trauma ancestral qui trouve aujourd'hui des moyens pour s'exprimer. Ce trauma, c'est celui de la guerre éternelle que les hommes font aux hommes et du cycle infini de la vengeance. Le corps le plus violenté par cette guerre, c'est le corps féminin car, en plus de se faire battre ou tuer, il a la possibilité de se faire violer, ce qui est une pratique courante de la guerre. Lalla qu'on a engrossée brutalement renvoie la violence sur le nouveau-né, en le tuant.

Sur Lalla, s'opère un renversement esthétique. On lui fait porter des vêtements qui ne lui vont pas; un tailleur trop petit, une couronne de mariée ridicule. Et étrangement cela la magnifie. Elle ne répond pas aux critères classiques de beauté et on la trouve belle.

Le tailleur ne lui va pas évidemment. Trop étriqué. Aussi reste-t-elle figée, les épaules remontées vers le cou afin que le tissu dans le dos ne se déchire pas; la jupe ouverte sur le côté qu'elle retient d'une main (ce qui devrait la mettre dans la posture la plus ridicule mais il n'en est rien : comme quand elle portait la robe de mariée, Lalla semble brûler par cela même qui devrait l'éteindre tout à fait.²⁸

Le texte débute par un prologue qui ouvre bien la cérémonie. Lalla y prend la parole, ce qu'elle fera très peu au cours de la pièce. Ce long monologue est ce qui contient le plus d'informations sur son histoire. Elle raconte ce qui la menée en prison. Tout sort dans le désordre. Les phrases sont incomplètes, la pensée est discontinue, on passe d'une chose à

²⁶ Bruno Tackels, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 63

²⁷ Walter Benjamin, cité in Bruno Tackels, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 63

²⁸ Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.50

l'autre. Des phrases très longues sans aucune virgule côtoient des mots isolés suivis d'un point.

Si seulement c'était possible que ça se taise là dans ma tête si seulement c'était dieu possible que ça s'arrête là si c'était seulement possible que ça se taise là juste un moment si c'était possible dans ma caboche que ça se taise aussi là j'aimerais bien. Vraiment. Là.²⁹

Le rythme du texte est ainsi marqué et on sent bien l'incessante parole qui occupe la tête de Lalla. Les mots jaillissent d'elle contre son gré. La parole qui la traverse, n'est pas une parole qui affirme c'est une parole qui cherche, qui tente d'envisager ce qui s'est passé. Les coupures, les changements de rythme, le choc entre les fragments montrent ce tâtonnement, la difficulté des mots à se frayer un chemin.

Écriture

Dans *Lalla (ou la Terreur)*, Gabily s'en prend à un certain théâtre du quotidien, celui qui se veut limpide et n'offrant aucune résistance au spectateur, un théâtre « télévisuel », c'est pourquoi il en exclut Wenzel et Vinaver qui sont loin d'une démarche naturaliste. L'écriture de Gabily n'est pas limpide, elle est plutôt complexe. Elle offre une réelle résistance. La langue est tissée d'un enchevêtrement de différentes langues : lyrique, télévisuelle, quotidienne, télévisuelle, satyrique, monologuée, dialoguée, épique. Un même personnage passe d'un niveau de langue à un autre, il est traversé par ces langues qui sont issues de l'histoire collective. Ce mélange langagier hétérogène n'en forme pas moins une langue unique et reconnaissable, une langue qui fouille, matière la chair des mots, une langue matériau qui produit des sonorités et des images avant du sens.

Grand air, tu vois ça? Ce parvis du dehors comme une cathédrale avec la résonance de nos pas. Tu entends ça? Nous aurons crain, nous aurons espéré; il faudra craindre plus et espérer plus encore pour revoir le monde : un camion peut-être, qu'on verra passer d'un peu trop loin, dont on pourra imaginer, je ne sais pas moi, le braillement d'un speaker dans l'autoradio, la photographie d'un mauvais nu près de la couchette. Mon amour, ce

²⁹ Ibid, p.9

sera bien et terrifiant. Bien-bien et terrifiant-terrifiant. PINCE-MOI VOIR SI JE RÊVE
PINCE MOI VOIR SI JE RÊVE C'EST AINSI. Qu'on doit faire, mon amour.³⁰

Fréquemment, on passe subitement d'un mode de discours direct à un mode indirect. Un dialogue dramatique fait place à la narration qui décrit ce qui se passe puis rapporte les paroles des personnages pour revenir ensuite à un dialogue théâtral traditionnel. Les dialogues chevauchent de longs monologues et des moments de narration non didascaliques. Dans les monologues, qui plongent dans l'univers intime des personnages, les voix se cherchent, tâtonnent pour trouver leurs mots, leur flux. Comme si, à chaque fois, les voix disaient aussi l'impossibilité de prendre la parole. Il y a un usage assez réduit des didascalies. Les moments de narration semblent prendre en charge leur rôle en décrivant des actions. La voix narrative n'est attribuée à aucun personnage et est écrite pour être dite et non pas pour être nécessairement montrée. Beaucoup de choses que dit cette voix seraient impossibles à montrer. En plus de s'infiltrer dans la tête des personnages, elle donne son point de vue sur les choses. « Elle lui tend la serviette éponge de sa main peu gracieuse. Mais de si loin. De l'autre bout du tunnel. On la distingue à peine. C'est un tunnel sans voûte, sans voie ferrée, sans route émergeant de part et d'autre, à la lumière. »³¹

Ce n'est pas par hasard que *Lalla (ou la Terreur)* est sous-titrée « théâtre-roman », certaines « séries » sont presque exclusivement narratives. La voix qui parle alors se rapproche du sujet épique de l'esthétique brechtienne. Mais si elle prend en charge, comme dans le théâtre épique, le discours du créateur, ce discours doit ici être entendue, comme le suggère Lehmann³², au sens propre du terme *dis-currere* qui signifie se disperser.

La scène « Action (1) débute ainsi :

Chacun s'occupe à tuer le temps. Ailleurs, peut-être prêterait-on quelque importance à leurs gestes respectifs – à condition qu'ils fussent isolés et qu'on bénéficiât de l'impunité du voyeur – mas ici, à ce moment, ils ne parviennent même pas à paraître dérisoires. Ils

³⁰ Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.43

³¹ Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.15

³² *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.43

n'existent pas en que tel – et c'est ce qui fait aussi leur beauté – ils ont besoin du silence, et de l'ennui.³³

Ici, les longs tirets permettent d'insérer à l'intérieur de la phrase un espace de commentaire. Les longs tirets et les parenthèses sont couramment utilisés dans l'écriture de Gabily, ils lui permettent d'intervenir, de semer le doute, de revenir sur ce qui a été dit. Il se soustrait ainsi à une parole affirmative et fermée et permet à l'œuvre théâtrale d'être un objet qui pense le monde et qui pense le théâtre. Toutes les digressions sont permises comme celle de remettre en question ce qui est dit. L'écriture de Gabily dit ainsi l'incapacité du langage à raconter le monde. La parole est dédramatisée et affranchie de sa logique. Les blancs des dialogues, le mutisme de Lalla, ce qui n'est pas exprimé génèrent du sens autant sinon plus que les mots eux-mêmes. La rationalité du discours est mise de côté au profit de l'immédiateté de la parole, la chair des mots comme la chair des acteurs est plus importante chez Gabily que la cohérence. Son théâtre met en scène des pulsions, des forces plutôt qu'une histoire. Il convie à une cérémonie du désordre.

3.5 Éthique de *Lalla (ou la Terreur)*

La fragmentation chez Gabily sert à témoigner d'un monde éclaté où les êtres sont coupés, « dégringolés au fond d'eux-mêmes ».³⁴ Loin de la fragmentation économe de Samuel Beckett, la fragmentation dans l'œuvre qui nous intéresse veut complexifier le dire pour ouvrir un espace dialogique. L'auteur n'est pas détenteur du sens, les acteurs avec lui cherchent à faire émerger le sens, à réfléchir (comme un miroir) le sens. Le récepteur devant cela est amené à créer ses propres liens. On lui présente un monde aux multiples facettes, un univers pluridimensionnel qu'on ne peut expliquer ni décrire. L'œuvre témoigne d'un monde cassé, désorganisé. Par une fragmentation et une hybridation du discours, l'écriture de Gabily permet de s'échapper de la dictature du sens qui produit de l'affect fabriqué pour se mettre à l'écoute de la « vie muette » et de la « réalité dérobée ».³⁵

³³ Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud, 1998, p.18

³⁴ Bruno Tackels, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 74

³⁵ Ibid, p. 82

Bien que complexe, bien que fragmentée, *Lalla (ou la Terreur)* est loin d'être vidée de toute substance. Comme les autres pièces de Gabily, elle garde les traces et le souvenir d'un mythe qui nous fonde et qui lui sert d'horizon de significations. Dans une société de plus en plus individualiste, l'art de Gabily prône son caractère éthique en rassemblant les acteurs autour de questionnements, en proposant un véritable dialogue entre le public, l'œuvre et le monde et en amenant le récepteur à prendre position. En fragmentant la fable et la parole, Gabily offre une résistance à la réception, il convoque le spectateur ou le lecteur à une prise en charge du sens. Ce dernier entre ainsi dans un nouveau mode de relation au monde qui est à l'opposé de l'expérience que propose le théâtre que Gabily nomme spectacle et qui cherche à reproduire la réalité, pour que le spectateur se reconnaisse dans l'œuvre. Ce genre de spectacle propose « naturalisme et identification comme ersatz de (ré)jouissance »³⁶, alors que chez Gabily tout l'art du théâtre réside justement dans l'altérité, dans ce qui renvoie à quelque chose d'étranger à soi, de difficilement envisageable. Laboratoire artistique et citoyen, le théâtre ne doit surtout pas chercher le consensus, l'unanimité et la limpidité absolue. Gabily laisse cela aux « marchands » de spectacles. « En général, les marchands n'aiment pas ce qui (leur) échappe par le simple fait que ce qui (leur) échappe ne peut justement pas directement leur rapporter. »³⁷

³⁶ Didier-Georges Gabily, *À tout va*, Arles, Actes Sud, 2002, p.48

³⁷ Ibid, p.38

CHAPITRE IV

PAR LA FENÊTRE, LA FORÊT

Après avoir étudié la fragmentation sur le texte *Lalla (ou la Terreur)* de Didier-Georges Gabily, nous l'avons mise en pratique sur l'ensemble du discours théâtral en créant *Par la fenêtre, la forêt*. Dans ce chapitre, nous nous attarderons plus sur l'écriture et le jeu que l'auteure de ce mémoire a personnellement expérimenté. La scénographie, le son et l'éclairage, qui ont été confiés à des collaborateurs, seront également présentés, mais de façon plus sommaire. La mise en scène, quant à elle, sera analysée tout au long du chapitre puisqu'elle a influencé toutes les sphères de la création, même le texte qui a été retravaillé tout au long des répétitions.

4.1 Processus de création

Le sujet de la pièce n'était pas préliminaire à l'écriture. Les thèmes de l'œuvre sont apparus en cours d'écriture et plusieurs n'ont été relevés que lors des répétitions ou même suite aux représentations. Dans un premier temps, nous avons tenté d'écrire librement ce qui venait, sans souci que cela soit représentable théâtralement. Il en est résulté un texte hétérogène où s'imbriquaient plusieurs récits peu développés donc très obscurs. Plusieurs personnages prenaient la parole, parfois le temps d'une réplique seulement. Le jocal côtoyait un français soutenu. Des scènes dialoguées chevauchaient des longs monologues et des moments de narration, dans lesquels se faisait entendre la voix de l'auteure interrogeant son œuvre.

Au premier jour des répétitions, nous nous sommes trouvés, la comédienne-auteure et le metteur en scène, perplexes devant ce texte monstrueux. Nous avons ressorti les thèmes qui nous semblaient majeurs. Le rapport intérieur et extérieur de soi (l'être dans le monde et le monde dans l'être), la maternité infectieuse, la bestialité humaine, les rapports interhumains et le trauma ancestral ont été les points de départ d'un travail d'exploration corporelle. De plus, une voix prédominante émergeait du chaos, celle d'une femme, Solange, qui fuyait une longue lignée d'enfancements à la chaîne pour s'isoler dans une cabane. C'est elle qui est devenue l'élément central de la pièce, le point de convergence des différents éléments. Les autres personnages (une prostituée fière représentante de la violence ancestrale intentée au corps féminin, un enfant qui voit et dit ce que les autres ne voient pas, un canard parlant un langage savant...) ont existé en passant par elle, comme faisant partie d'elle. Seul l'Homme a été conservé comme entité et incarné par un comédien qui est venu s'ajouter à mi-chemin du processus de répétition.

Dans un travail d'exploration corporelle, nous avons cherché physiquement ce que produisait la fragmentation. Pour cela, nous tentions de passer subitement d'un état à son contraire ou d'un personnage à un autre. Nous travaillions également à fragmenter concrètement le corps. Par exemple, un exercice que nous intitulions « la main de l'autre » consistait à séparer une main du reste du corps et à les faire interagir. Un autre nous menait à installer une sensation dans le bas du corps et une autre dans le haut. Ces exercices ont permis de sortir le corps de son mode quotidien et d'entrer dans un état de présence propice à faire émerger les parts cachées de l'être.

Après avoir construit des petites scènes au cours d'explorations physiques, nous y avons ajouté des mots. Si parfois des passages du texte étaient choisis au préalable pour aller avec une scène, plus souvent la comédienne devait dire spontanément les bribes de texte qui lui venait en situation de jeu. Lorsqu'il a fallu arrêter une structure, nous avons littéralement découpé le texte original en morceaux et les avons collés en rapport avec les scènes que nous avions élaborées, dans un ordre plus senti que logique.

4.2 Écriture

Dans l'écriture, la contrainte de fragmenter et de ne pas chercher à faire sens à tout prix nous est d'abord apparue comme une grande liberté. Celle-ci nous soustrayait aux exigences d'uniformité, de clarté, de linéarité et de sens. Même si nous souhaitions que du sens se dégage de l'œuvre, nous ne cherchions pas à l'inoculer de force, il devrait émerger de lui-même de la rencontre entre les fragments. À toutes les étapes du travail, il a nous a fallu lutter pour préserver cette liberté et s'accorder le droit de ne pas tout comprendre, de ne pouvoir expliquer ce que nous voulions faire, devant la peur de créer une œuvre superficielle ou hermétique.

Le texte qui a survécu au processus de répétition est une version épurée de celui qui avait lancé le travail. En donnant la parole au corps, aux images, à la musique, les mots étaient de moins en moins nécessaires. Nous ne voulions pas que le texte insiste sur ce qui était montré. Nous avons privilégié les actions évocatrices plutôt que les mots explicatifs. La dernière version du texte parle peu de ce qui se passait concrètement sur scène. Il vient d'ailleurs, fait référence à une vie passée, à une réalité défunte. « Il n'y a plus de légumes dans le jardin. Plus grand chose dans les alentours des cendres. Autrement dit rien ».

Les blocs de texte ne se suivent pas logiquement. Chacun semble pouvoir prendre la place d'un autre. À l'intérieur de certains blocs, les phrases se suivent sans qu'il y ait aucune continuité de sens. Comme des souvenirs qui viendraient et repartiraient aussitôt. « Dehors il fait noir. Ils crient sans cesse. Sa chaise près de la fenêtre, la nuque du chasseur. L'odeur d'un tablier. La sueur, la fumée. Écarter les jambes pour recevoir. Écarter les jambes pour expulser. »

On ne sait pas d'où proviennent les mots. À qui attribuer la parole? L'absence de continuum dans la parole du personnage entrave sa constitution identitaire. Dans *Nouveaux territoires du dialogue*, Julie Sermon se penche sur les « énonciateurs incertains ». « Les énonciateurs se présentent moins au spectateur comme des individus que comme l'incarnation d'îlots de

paroles... »¹ Dans cette tendance, le personnage n'est plus le provocateur de la parole, il la permet. D'une phrase à l'autre, on peut passer d'un point de focalisation externe à un point de focalisation interne, même s'il y a continuité dans le propos. « Elle en avait assez vu, pensait-elle. Les années qui me reste à vivre ne seront pas suffisantes pour digérer tout ce que j'ai vécu. J'arrête. Je n'irai plus dans la vie. »

Le choix a été fait de ne garder aucune didascalie dans le texte final. Les traces de la représentation se retrouvent à l'intérieur même du texte. Certains fragments sont écrits dans le texte final alors qu'ils n'étaient pas dits sur scène. Il n'y a pas de différence typographique entre la voix narratrice, la voix didascalique et la voix du sujet. Il n'y a aucune indication de personnage, de temps ou de lieu. Plus qu'une pièce de théâtre traditionnelle, ce texte est un matériau pouvant servir à faire du théâtre. La mise en page a été faite pour éviter d'imposer un ordre de lecture tout en suggérant certaines correspondances entre les fragments.

4.3 Jeu

« Non, globalement le sens est préexistant, les images sont préexistantes, la poétique est préexistante, et puis en dernier lieu vient l'acteur, et son point de vue. C'est l'inverse qu'il faut faire : laisser l'acteur prendre le temps d'exister. »² La comédienne a été le point de départ de ce travail, même si on met de côté le fait qu'elle soit également auteure du texte. Ce dernier a d'abord été une source d'inspiration pour un travail d'exploration dans l'imaginaire de la comédienne. Lors de ces séances, le metteur en scène la menait dans des climats lui permettant de s'aventurer dans les parties les plus poétiques de son être, là où l'éducation a laissé le moins de traces et prélevait ce qui émergeait de la comédienne pour nourrir la suite du travail. C'est ce voyage guidé qui a construit la charpente de la pièce sur laquelle le texte est venu s'ajouter.

¹ « Le dialogue aux énonciateurs incertains », in *Nouveaux territoires du dialogue*, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Arles, Actes Sud, 2005, P.33

² Didier-Georges Gabily, cité in « Entretien inédit avec Georges Gabily », Bruno Tackels, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003, p.127

Jouer une pièce fragmentée a demandé une grande énergie physique. Il nous est apparu que passer d'une chose à une autre sans aucune transition nécessitait un investissement total dans chaque chose. Pour la comédienne, la recherche n'était pas celle d'un personnage, mais d'une antenne qui captait ce qui passait, d'un lieu ouvert à toutes les voix, à tous les fantômes. Nous n'étions pas en quête d'une compréhension psychologique d'un personnage, mais de sensations diverses : le froid, l'enfermement, la saleté, la peur... Le texte, qui était rarement en lien direct avec la situation, devait être dit comme venant de loin, d'ailleurs, comme un souffle qui aurait pris possession de la comédienne. Le personnage s'il en est un, était comme la cabane où elle s'était réfugiée, comme la maison chantée par Brel « avec des tas de fenêtres, avec presque pas de mur ».³ Pour cela, un grand abandon a été recherché, il nous a semblé plus facilement atteignable par un voyage sportif du corps passant par des actions concrètes, s'imprégnant de différentes sensations. La fatigue physique, en permettant de sortir l'esprit de la tête et de le faire descendre dans la chair, s'est révélé poétiquement productive. C'était, pour nous, une façon de faire entrer en soi la vacuité que prône Gabily et qui permet à la « vie muette »⁴ de prendre la parole.

4.4 Les autres éléments du discours théâtral

Adhérant à la pensée de Jean-Pierre Ryngaert selon laquelle le discours au théâtre est passé d'un langage où les mots font sens à un langage où tout fait sens⁵, la fragmentation a été expérimentée sur tous les éléments du discours théâtral. Dans un premier temps, chaque élément du discours a été travaillé séparément puisque l'équipe en tant que telle était fragmentée. Les répétitions avaient lieu à Saguenay, alors que les concepteurs travaillaient à Montréal. Les différentes créations se sont véritablement rencontrées lors de l'entrée en salle.

Le décor

L'espace a été divisé en cinq lieux permettant aux deux personnages d'être chacun chez soi, isolé dans un espace qui empêchait la rencontre de l'autre. La cabane dans laquelle Solange

³ Jacques Brel, *Ces gens-là*, 1966

⁴ Bruno Tackels, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003, p.82

⁵ Lire le théâtre contemporain. Paris, Nathan, 2003, p. 51

se retire était délimitée par un plancher peint sur le sol, il y avait un seul mur, en partie recouvert de tapisserie propre, en partie brûlé, vieilli et jauni. L'homme apparaissait en ombre sur ce mur qui devenait le point de rencontre possible et qui suggérait un passé commun avec Solange. La rencontre y survenait entre les ombres des personnages. L'espace de l'homme était celui d'une forêt faite de bandes de papier froissées. Un tulle noir voilant la forêt permettait de la faire apparaître seulement lorsqu'on l'éclairait et donnait l'impression qu'elle se trouvait dans un ailleurs lointain. Plusieurs plans, montrant des lieux complètement différents, se superposaient. La cabane était au premier plan, puis il y avait le lieu des ombres, la forêt de l'homme et, à la toute fin, un espace blanc et lumineux qui semblait infini apparaissait derrière une porte du théâtre qui s'ouvrait.

L'éclairage

La lumière, en plus d'accentuer les frontières entre les espaces, basculait constamment d'un éclairage quotidien plus réaliste à différents univers oniriques où elle tenait un rôle primordial dans ce qui se passait sur scène. Elle nous permettait de passer du quotidien de cette femme dans cette cabane à des plongées dans des moments de « dérape » où, ce qu'on pourrait nommer inconscient, fantômes, délires ou monstres et que nous rassemblons sous le concept ouvert de « part cachée de l'être », surgissait. Il y avait une réelle interaction entre les personnages et l'éclairage. L'exemple le plus flagrant est le moment où Solange se retrouve enfermée dans le faisceau d'un projecteur. De plus, des projecteurs éclairant chaque arbre permettaient de fragmenter l'image de l'homme en découpant son ombre sur les différents troncs, isolant et grossissant certaines parties de son corps.

Le son

L'environnement sonore, quant à lui, alliait des sons concrets tels que du vent, des pas, des grincements de porte à des instruments de musique. La musique électro-acoustique côtoyait jazz et musique concrète. Le concepteur a d'abord créé des fragments sonores disparates qui lui ont servi de matériaux de base. Ensuite, les fragments ont été confrontés, entrecoupés, fusionnés, juxtaposés pour accompagner, sans jamais illustrer, ce qui se passait sur le plateau. Il en est résulté un tissu musical dans lequel on pouvait percevoir différentes couches. Le son pouvait appuyer certaines ambiances ou agir en rupture avec d'autres. Un son de cymbale

venait marquer l'entrée de l'homme et nourrir l'inquiétante étrangeté qui le suivait. Dans une démarche contraire, lors d'une scène sombre où Solange accouchait de nombreuses bouteilles de bières qu'elle buvait ensuite, la musique se faisait douce, prenait l'allure d'une mélodie qu'on fait entendre aux enfants pour qu'ils s'endorment. À certains moments, il se passait peu de choses sur scène et la musique était au premier plan de la représentation. La voix, qui était toujours celle d'une seule comédienne, provenait de trois sources différentes : le corps de Solange, la radio, et le système de diffusion principal. Ce dernier, émettant une voix hors champ, prenait en charge une parole clairement narratrice. Cette dispersion de la voix augmentait le doute entourant l'énonciateur du texte.

4.5 Résumé

La trame de *Par la fenêtre, la forêt* n'est pas formée d'actions qui se suivent dans un ordre logique. Il y a des traces d'histoires, mais on ne sait pas si on peut les croire. Parfois des faits sont présentés pour être, par la suite, niés. « Si j'étais morte, on n'aurait pas fait de moi un monstre. Je suis morte. Je suis aussi un monstre. » Les choses sont suggérées, sont lancées comme des pistes.

Solange quitte sa maison, son mari, ses enfants, son village. On la retrouve dans une cabane. Il y a un radio qui capte par moments des fragments de parole, mais c'est toujours Solange qui parle, à toutes les chaînes. Elle a constamment froid. Elle met des bûches dans le poêle à plusieurs reprises. Le poêle fume, mais ne chauffe pas. Elle s'habille, met des caleçons et des camisoles de bûcherons les uns sur les autres. Des bouts de vie viennent la visiter. De quelle vie? La sienne, mais pas seulement. Elle se remet en scène, lave le plancher, secoue la nappe, inlassablement et sans fin. Elle donne le sein et accouche à répétitions. Elle parle, dit les mots qui lui viennent. Sont-ce des mots qu'elle a déjà prononcés, qu'elle a entendus quelque part? Un homme est là autour, souvent elle ne semble pas le voir. Il est ailleurs. Il bûche ou chasse dans une forêt de papier. Il boit des bières et veille mystérieusement sur elle.

Certaines actions sont répétées et déclinées sous différentes formes. Chez Solange, c'est l'action d'accoucher et, chez l'Homme, celle de boire qui sont mises symboliquement en

images. De plus, un froid intense habite continuellement Solange. Les gestes de se vêtir et de mettre des bûches dans le poêle ponctuent les scènes. L'Homme n'est pas seulement celui qui boit, il est aussi celui qui pourvoit aux besoins de Solange. Il bûche, chasse et ramène des perdrix.

La dernière scène de la pièce peut être vue comme le début ou la fin de « l'histoire ». Solange s'adresse à l'homme pour la première fois : « Je suis fatiguée. Porte leur à manger. J'ai besoin de dormir. » Elle revisite physiquement tous les gestes expiatoires qu'elle a faits au cours du spectacle et sort pour la première fois de l'espace de la cabane. Elle enlève tous les vêtements qu'elle a mis pour lutter contre le froid puis lance son premier regard vers le public. Elle prend conscience du théâtre. Elle traverse la forêt magique et ouvre une grande porte. De l'autre côté, c'est d'un blanc resplendissant. Il vente et tombe des plumes comme de la neige. Est-elle en train de quitter sa famille pour aller s'isoler dans sa cabane, où quitte-t-elle sa cabane où elle a fait ce qu'elle avait à faire? Il y a là un passage vers autre chose qui est aussi de l'ordre de la mort. Elle se dévêt et sort dans la lumière éclatante. Elle a trouvé la porte pour sortir du théâtre. Une citation de Jean-Pierre Ryngaert a grandement inspiré notre travail : « Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici ? »⁶

4.6 Les thèmes principaux

L'être dans le monde, le monde dans l'être

Le personnage principal est un fragment, une « partie qui fuit l'emprise asphyxiante du tout »⁷. Le tout, dans son cas, serait la famille, le village et, même si aucune allusion directe nous y renvoie, la religion catholique. Car c'est elle qui poussa une certaine génération de femmes à accoucher sans répit. Dans un ménage de plus de dix enfants, on peut facilement imaginer qu'il y avait peu de place pour l'individualité de chaque personne et que tous devaient se dévouer au bon fonctionnement de la famille. Au Québec, cette génération, bien

⁶ Lire le théâtre contemporain, Paris, Nathan, 2003

⁷ Georges Banu, « Le fragment : crise et/ou renouvellement? », *Théâtre public* n° 39, p.42

nommée génération silencieuse, a été la dernière à vivre sous le joug de la religion. Sous un certain point de vue, le baby boom qu'elle a engendré, en se libérant de l'emprise du catholicisme et en prônant l'accomplissement personnel, a concordé avec l'individualisation de la société.

Dans cette cabane, Solange prend conscience de ses « profondeurs intimes »⁸ et les visite. Elle découvre qu'elles ont été assiégées par les autres. « Ici, je ne dérange personne, mais tout le monde me dérange quand même. Je les ai pris avec moi, à l'intérieur de moi. Ils crient sans cesse. » Elle entre dans un nouveau mode d'action, elle expie physiquement l'envahissement de son être. Sa purge passe par l'exacerbation des gestes qu'elle a posés toute sa vie, sans en avoir le désir ni la nécessité, telle une machine.

La maternité infectieuse

À plusieurs reprises, Solange accouche de façon symbolique. Par un travail d'ombre, on la voit descendre de son propre sexe, accoucher d'elle-même. À un autre moment, des bouteilles de bière ou un tissu rouge qui prendra la forme d'un poupon sortent d'entre ses jambes. La maternité est présentée comme une fatalité, comme quelque chose qui prend possession du corps de la femme sans sa volonté et même sans sa conscience. « Une forme est entrée. Une autre est sortie. » Solange s'isole aussi pour mettre fin à cette chaîne sans fin d'accouchements de vies malheureuses. « J'ai vu ma mère tant de fois accoucher dans un cri. Écarter les jambes pour recevoir. Écarter les jambes pour expulser. Les douleurs de l'accouchement comme un mauvais présage. Un grain de sable dans l'engrenage. Juste un grain. »

⁸ Charles Taylor, *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 2003, p.35

La bestialité humaine

Ce dont Solange accouche, elle le porte à sa bouche immédiatement. La mère qui dévore ses enfants renvoie à la part bestiale dans l'homme. Certains animaux vont dévorer leurs petits s'ils sont trop faibles, mal formés ou trop nombreux. Dans la mythologie grecque, Cronos dévora ses enfants car il se sentait menacé par eux. On peut penser que Solange veut, elle, engloutir la vie, empêcher que celle-ci se propage. Interroger la part animale de l'humain, c'est s'intéresser au non-civilisé, au territoire instinctif qui refuse le formatage. C'est parler de l'obscène, tel que le conçoit Gabily, soit ce qui arrive du mauvais côté de la scène et qui met en péril l'humanité dans ce qu'elle a de plus civilisée.⁹ C'est quitter le monde pour l'immonde. C'est laisser émerger la part cachée de l'être et sa monstruosité ordinaire.

Les rapports interhumains

Solange et l'Homme ne se rencontrent pour ainsi dire jamais. Leurs espaces sont juxtaposés et ne se croisent pas. Seules leurs ombres parviennent à entrer en relation. Contrairement au drame qui présente des relations interhumaines, celles-ci semblent impossibles dans *Par la fenêtre, la forêt*. On peut penser que cela est présenté par le fait que Solange vit en ermite et que la présence de l'homme est issue de son imagination. C'est une des interprétations possibles. Mais, même lorsque Solange fait référence au passé, ses rapports aux membres de sa famille et aux autres en général sont toujours dépeints comme d'une extrême froideur, presque inexistantes.

Quand lui est venu me chercher, ma valise était prête. Je suis partie sans me retourner. Je n'ai pas pensé à ma mère qui n'avait pas lâché sa mope, ni levé son regard du sol. Pas pensé à mon père qui le soir se dirait : tiens il manque quelqu'un à table. Pas pensé à l'homme qui marchait à côté de moi qui ne me dirait pas un mot jusqu'à déshabiller toi et me prendrait voracement sans que j'ai vu son visage. Juste ses mains, des mains solides de bûcheron comme celles de mon père. Des mains comme il faut pour entretenir femmes et enfants.

⁹ Bruno Tackels, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 51

Le trauma ancestral

Solange figure la femme porteuse d'un trauma qui vient de très loin. Ce trauma ancestral, que nous avons présenté au chapitre précédent, est celui de la violence continue que l'humain fait subir à l'humain. Selon Gabily, l'expression de ce trauma est une des caractéristiques principales de notre modernité et c'est le corps de la femme qui est le plus meurtri par cette guerre éternelle.¹⁰ « Ça crie de là bas, de très loin là bas, ça crie. De l'intérieur de moi, au tout fond d'une peur ancienne, de la peur, de cette peur originelle, à l'origine de moi, sa sujette. Ça murmure dans les coins et ça crie en mon centre. » Solange ne se positionne pas en victime mais en combattante de ce trauma qui provoque chez elle un besoin violent d'en finir avec l'ordre ancien. C'est, en quelque sorte, ce qu'elle vient faire dans cette cabane, qui ne fait pas partie du monde et pas encore de l'au-delà, faire face à ses occupants pour pouvoir passer à autre chose, une vie qui lui appartiendrait.

4.7 Archétypes et mythes

Le public devant *Par la fenêtre, la forêt* est en quelque sorte avec le personnage féminin à l'intérieur d'elle, dans ses « profondeurs intimes »¹¹ qu'elle visite. Ces profondeurs intimes sont dans ce cas du domaine de l'inconscient. Dans une perspective jungienne, c'est la part d'inconscient collectif que nous avons voulu explorer plus que la part d'inconscient personnel. « Les contenus de l'inconscient personnel sont surtout ce qu'on appelle les complexes à tonalité affective, qui constituent l'intimité personnelle de la vie psychique. Par contre, les contenus de l'inconscient collectif sont les "archétypes". »¹² Solange et l'Homme n'ont pas d'identité psychologique, ils n'ont pas d'histoire personnelle. Elle est une femme qui a eu de nombreux enfants, c'est un homme qui bâche pour nourrir sa famille. Ils sont les modèles archétypaux de l'homme et de la femme du Québec du début du XX^e siècle. Selon Carl Gustav Jung, l'inconscient collectif est un lieu ouvert à tout, le lieu où l'on entre en relation beaucoup plus directe avec les autres, le lieu en soi où se trouve le monde, où l'on peut être perdu en soi-même. Librement, nous nous sommes inspiré de cette conception de

¹⁰ Bruno Tackels, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 63

¹¹ *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 2003, p.35

¹² Carl Gustav Jung, *Les racines de la conscience*, Paris, Buchet / Chastel, 1975, p.14

l'inconscient collectif de Jung pour imaginer la cabane dans laquelle se réfugie Solange qui représente aussi l'intérieur d'elle-même.

Par la fenêtre, la forêt présente un moment de l'histoire sans aucun détail sur des faits, des dates ou des gens. Des indices, comme le poêle à bois et le vieux radio, nous portent à croire que nous sommes dans la première moitié du siècle dernier. C'est l'aspect mythique, tel que le conçoit Roland Barthes, de la vie des gens de l'époque qui nous a intéressé. La partie qui n'est pas liée uniquement à l'historicité, mais qui est éternelle et universelle. « Ce que le monde fournit au mythe, c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter par la façon dont les hommes l'ont produit ou utilisé; et ce que le mythe restitue c'est une image naturelle de ce réel. »¹³

4.8 Par la fenêtre, le monde

Nous avons vu dans les chapitres précédents que les exigences éthiques de la culture individualiste requéraient une ouverture à des horizons de significations et une définition dans le dialogue et que ces mêmes exigences s'appliquaient au théâtre postdramatique. Pour questionner l'individualisme de la société québécoise d'aujourd'hui, nous avons choisi de poser la question « À la suite de quoi? » plutôt que « Pourquoi? ». Nous croyons que pour se demander qui nous sommes et où nous allons, il est juste d'observer d'où nous venons, car ceux qui nous ont engendrés continuent d'être présents en nous et de nous influencer aujourd'hui. À partir d'une histoire personnelle, celle d'une femme qui se retire, nous voulions parler d'une histoire collective. Pour cela, nous avons dépersonnalisé l'histoire en omettant de la décrire de manière factuelle. Nous avons exploré la part d'inconscient collectif dans l'être, la part cachée par laquelle entre directement le monde. Plutôt que des entités psychologiques, nous avons voulu présenter des archétypes. En vidant l'histoire de ses faits, nous avons tenté comme le suggère Barthes, de la remplir de mythes en présentant des êtres jouant symboliquement des aspects de la condition humaine. Ces aspects de la condition humaine, l'être dans le monde et le monde dans l'être (ou la part d'inconscient collectif), la

¹³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p.230

maternité infectieuse, le trauma ancestral, les rapports interhumains et la bestialité humaine, nous ont offert un horizon de significations permettant de situer notre œuvre.

Cette analyse du caractère mythique de la pièce est personnelle. C'est une piste de lecture que nous avons lancée et qui nous a servi de pensée organisatrice. Le spectateur n'avait pas à voir cela, même si certains nous en ont parlé. Nous voulions exciter l'imaginaire et susciter un questionnement qui serait personnel à chacun. Le mythe de la femme accoucheuse nous a servi de point de fuite.

La fragmentation de la fable, le peu d'information sur les personnages, la parole qui vient d'ailleurs et qui renvoie à autre chose que ce qui se passe sur scène ont permis de soustraire le spectateur à une lecture linéaire et à une réception passive. Cela le menait à créer ses propres liens entre les images, les mots et les sons présentés, à dialoguer avec l'œuvre. Éviter d'« écrire le sens »¹⁴ permet de sortir d'une parole personnelle et d'entrer avec les spectateurs dans un lieu où c'est le nous qui agit, qui fait vivre l'œuvre.

Le procédé de fragmentation place les créateurs sur un fil. L'œuvre doit résister sans se fermer sur elle-même. Elle doit proposer des pistes de lecture sans prendre le spectateur par la main. De peur de trop se disperser, de n'offrir aucun point d'ancrage au public permettant d'entrer en relation avec l'œuvre, nous croyons avoir avec *Par la fenêtre, la forêt* versé plus du côté du trop que du pas assez. Nous avons craint que le spectateur s'ennuie, qu'il se sente perdu et nous lui avons un peu tendu (forcé?) la main, en lui donnant beaucoup à voir et en insistant sur certaines choses. On aurait eu avantage à semer plus de silence et de vide, de moments de contemplation permettant de faire respirer les scènes et de donner accès à la profonde solitude de cette femme.

¹⁴ Bruno Tackels, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003, p.82

4.9 Réception du public

Nous avons eu la chance de jouer devant plusieurs spectateurs non-initiés au théâtre et encore moins au théâtre postdramatique. Nous étions curieux de voir comment ils recevraient l'œuvre. Globalement, l'accueil a été très chaleureux. Les commentaires exprimaient une vision et une compréhension très différentes du spectacle, mais se rejoignaient en témoignant du travail d'imagination, d'interrogation et d'abandon qui avait été sollicité. « On pourrait parler chacun pendant une heure de la pièce et personne ne dirait la même chose », est un des commentaires qui nous a le plus conforté sur la démarche empruntée. Certaines scènes en particulier semblaient avoir plus fortement marqué les spectateurs, mais les interprétations qu'ils en faisaient étaient souvent différentes les unes des autres. Nous croyons que le texte du programme, en prévenant qu'il n'y avait rien de particulier à comprendre, a aidé le public à s'abandonner à ce qu'il vivait sans chercher à tout analyser. Cela a permis d'éviter qu'il se sente frustré en ayant l'impression qu'il n'avait pas les connaissances suffisantes pour comprendre ce qu'on lui présentait. De plus, plusieurs nous ont parlé de l'aspect visuel du spectacle. Les effets « magiques », comme l'apparition de la forêt, les ombres se déplaçant étrangement ou le poêle qui s'ouvrait par lui-même, ont permis de maintenir l'attention du spectateur en le surprenant fréquemment. Des spectateurs ont vu une mythologie d'un Québec rural. Certains ont surtout été happés par l'univers de la solitude féminine. D'autres ont déploré le manque de silence, l'insistance sur certains thèmes ou encore l'étouffement du texte par les effets visuels et la perpétuelle activité. Ces derniers commentaires ajoutés à l'expérience que nous avons vécue, nous amèneraient, dans le cas d'une reprise de cette pièce, à semer plus de trous, de silences et à laisser plus de place à la résonance du texte. En somme, à résister encore plus...

CONCLUSION

Ce mémoire nous a permis d'interroger, au gré d'œuvres de théoriciens et d'artistes, les liens entre les parties et le tout dans la société et au théâtre. Dans une époque où les parties semblent prendre le pas sur le tout, il nous paraissait important de questionner les règles et les effets de ce transfert de priorité. Il nous est apparu que c'est en se référant à une perspective commune, ou en en gardant le souvenir, que l'esthétique de la fragmentation peut espérer se positionner par rapport à un avancement de la société. En somme, que les parties ne doivent pas oublier qu'elles sont toujours issues d'un tout.

Réfléchir sur l'éthique et l'esthétique, c'est tenter encore une fois de voir comment le fond et la forme se rejoignent. C'est tenter de percer le mystère d'une « poétique ». Comment ÇA se fait? Et c'est parce que cela est insaisissable et éternellement mouvant que ce questionnement est encore actuel. Nous ne pouvions espérer dresser une méthode permettant de répondre à des exigences éthiques en fragmentant le discours théâtral. Notre objectif était de faire resurgir des conditions pouvant permettre d'y arriver. Pour cela, nous avons envisagé les perspectives éthiques de la société contemporaine, du théâtre postdramatique et plus particulièrement de la fragmentation. Très vite, deux règles fondamentales sont apparues : le positionnement par rapport à un horizon de significations et l'ouverture d'un espace dialogique. Se situer par rapport à un horizon de significations évite le piège de l'insignifiance. Et, l'espace dialogique, ouvert par la fragmentation, invite le public à construire le sens de l'œuvre. Si les fragments renvoient à un questionnement sur le monde, le spectateur est donc appelé à participer activement, depuis son propre lieu, à cette interrogation. Cela l'invite à se positionner par rapport à quelque chose de plus grand que lui. C'est une façon concrète de lutter pour l'élévation de la culture individualiste.

Didier-Georges Gabily nous a servi d'exemple dans sa façon d'utiliser le procédé de fragmentation, mais aussi et surtout par les thèmes qu'il aborde, par son écriture éminemment singulière et par son souci de se positionner par rapport au monde. Une rare concordance

entre ses paroles et ses actes ont fait de lui un des auteurs les plus engagés de son époque. Cet engagement passe par un militantisme citoyen et la défense d'un théâtre radical, sans compromis, loin des bons sentiments et des quant-à-soi. C'est un sentiment de fraternité qui nous attache à lui et une admiration sans borne pour une pensée aigüe, engagée, furieuse et généreuse.

Par la fenêtre, la forêt a permis de mettre à l'épreuve les conditions éthiques que nous avons ressorties sur toutes les étapes d'une création théâtrale. Cela a nécessité une vigilance accrue ainsi qu'un grand abandon. Il fallait éviter de vouloir tout contrôler et de rationaliser chaque décision pour pouvoir s'aventurer sur des zones inconnues, permettant à l'œuvre d'émerger à travers nous. Les différents créateurs ont construit la pièce en tâtonnant et en remettant constamment les questions fondatrices sur le tapis. Le but n'était pas d'y répondre mais de se maintenir en tension avec elles et que l'œuvre garde des traces d'un questionnement essentiel.

L'utilisation du procédé de fragmentation nous paraît plus que pertinent dans la création théâtrale contemporaine. Éviter les chemins de l'évidence et de la clarté absolue, c'est laisser la place à l'imagination et à l'intelligence du spectateur, c'est respecter son espace de réception. Ainsi, le spectateur entend qu'il a une place à prendre, une place à penser. Et, plus le créateur reconnaît la place du récepteur, plus son œuvre peut répondre aux exigences de l'éthique postmoderne telles que nous les avons décrites au cours de ce mémoire.

APPENDICE A

TEXTE DE *PAR LA FENÊTRE, LA FORÊT*

Dans une cabane où il fait froid. Froid ou noir. Dehors il fait noir. Dedans il fait froid. C'est pareil.

Elle est assise à une table. Sur une chaise. Elle change les postes d'un vieux radio. La lumière se fait doucement sur elle. C'est le moment qu'elle préfère. Elle est de dos.

Elle en avait assez vu pensait-elle. Les années qui me reste à vivre ne seront pas suffisantes pour digérer tout ce que j'ai vécu. J'arrête. Je n'irai plus dans la vie.

Elle n'a pas réveillé ses enfants, ni prévenu son mari. Elle s'est retirée. Ouverte à tous vents, ceux des ancêtres, ceux des fantômes, ceux des monstres. Elle le découvre maintenant, rien n'est plus habité que la solitude.

Ce qui lui permet de temps en temps de laisser échapper un petit cri ou de jouir d'un plaisir quelconque et humain. Bien pire qu'une tarte ratée. L'instant où entre les deux, le père et la mère, l'instant où entre les deux l'enfant montre un petit bout de lui. Noir ou froid, c'est pareil. Se confondre. Se crier. Se jouir. S'épanouir. S'esquinter. Se harnacher. S'estomper. Se courroucer. Se mouiller. Se moiter. Se licher. Se vomir. Un jour, le jour. Le jour, un jour. Le même. Toujours le même. S'isoler. S'enfuir. Se retenir. S'insulter. Se reconnaître. Se choisir. Se maudire. Se haïr. Se bannir. Et comme sa mère à elle, la mère de sa mère. Renoncement nécessaire.

Une femme. Plus très jeune. Pas très vieille. Une femme. Une fille. Une mère. Une femme comme sa mère, comme celle de sa mère et comme sa mère à elle la mère de sa mère. Une faim insatiable. Des mains agrippantes qui ont décidé un jour de lâcher prise pour une certaine survie. Renoncement nécessaire. Digestion lente.

Ce n'est pas une fuite. C'est un retrait. J'ai joué toutes mes cartes, je me retire de la partie. Que j'aie abandonné mes enfants ne compte pas. Je ne les ai pas abandonnés. J'ai cessé d'aller dans la vie. Si j'étais morte, on n'aurait pas fait de moi un monstre. Je suis morte. Je suis aussi un monstre. Machine à mettre au monde. Un grain de sable dans l'engrenage a suffi. Juste un grain. J'ai vu ma mère tant de fois accoucher dans un cri. Écarter les jambes pour recevoir. Écarter les jambes pour expulser. Les douleurs de l'accouchement comme un mauvais présage. Un grain de sable dans l'engrenage. Juste un grain.

Préparer le café et le boire. Dans l'ordre si possible.
Lui a encore bu hier. J'ai la gueule de bois. Ici, je ne
dérange personne, mais tout le monde me dérange
quand même. Eux autres vaquent à leurs occupations.
Je les ai pris avec moi, à l'intérieur de moi. Dehors il fait noir.
Ils crient sans cesse. Sa chaise près de la fenêtre, la nuque du
chasseur. L'odeur d'un tablier. La sueur, la fumée. Écarter
les jambes pour recevoir. Écarter les jambes pour expulser.

Une pièce d'homme. J'ai faim de viande. J'ai faim. La faim
de viande comme une faim de soi. Comme une fin en soi.
J'ai faim.

Sur la corde à linge, un homme mouillé.
Une femme l'a accroché pour qu'il sèche.
Au soleil, la bière s'évapore.
Sur le sol, une flaque sent la pisse.

les taches de notre famille apparues dessus un jour où il n'y
avait rien d'autre

le noir
la neige

Il n'y a plus de légumes dans le jardin. Plus grand chose dans les alentours des cendres. Autrement dit rien.

Effondrée. Tabassée.

De quelle joie ornerons-nous nos fronts le jour de ce baptême?
S'y rendrons-nous d'abord?
En quels habits?
Par quel moyen de transport?
Et de quelle joie ornerons-nous nos fronts?

Le front du bûcheron penche sur l'assiette vide. Il boira le lait suri échappé de sa mère comme lui plus tôt.

Déjeuner 21

Sur la table, il y a tout ce qu'il faut : pain, beurre, confiture, jus d'orange, assiette, verre, couteau, café. Et pourtant rien ne se passe, le déjeuner n'a pas lieu. Personne ne sait pourquoi. Le rendez-vous est raté. Il sera bientôt deux heures et rien ne s'est passé, rien du tout. Le café est froid.

On m'avait dit. Maman et tout le monde m'avait dit. Ce n'est pas un garçon pour toi. Ce ne sera pas un homme pour toi. Je ne suis pas une fille pour moi. Cette vie n'était pas pour moi. On me l'a dit. Maman et tout le monde me l'avait dit. Ne désires pas ce que tu n'a pas. Contente-toi. Accepte ton sort. Sois humble, les mains dans le dos. Vénères ceux qui t'ont mis au monde. Tricote, coud, cuit, sourit, rougit, mange, allaite. Ne te retourne jamais. Vêts toi de tapisserie.

La slush me monte le long des cuisses entre en moi et m'engrosse d'un popsicle.

Du violon. J'aurais préféré un peu de violon. S'eut été plus simple, le violon.

Trois mots

Silence, froid, cris.

J'aurais pu dire juste ça. Comme un trait de musique ou un vom.

Il fait froid. Je répète toujours qu'il fait froid mais il ne fait pas froid. Ce n'est pas ça. Mais on ne sait pas c'est quoi alors on dit qu'il fait froid.

Septembre en attendant le printemps. Juin en attendant l'hiver. Matin en attendant la suite. La suite de l'histoire, il fait froid, on n'avance pas, on ne sait rien.

J'ai peur est-ce si difficile à dire j'ai peur est-ce si difficile à dire j'ai peur est-ce si difficile à dire j'ai peur est-ce si?

Champs de moutarde sous le soleil un après-midi de juillet que c'est criard, que c'est criant de vie. Où est donc la calice de porte?

Ce n'est pas une fuite. C'est un retrait. J'ai joué toutes mes cartes, je me retire de la partie.

Zauriez pas un peu de monnaie s'il-vous-plaît, de vaseline ou d'oubli?

Elle est sortie maintenant. Elle ne parle plus.
Enfin, a-t-elle déjà parlé?

On l'entend encore. Elle a oublié des mots dans un coin.

Quand lui est venu me chercher, ma valise était prête. Je suis partie sans me retourner. Je n'ai pas pensé à ma mère qui n'avait pas lâché sa mope, ni levé son regard du sol. Pas pensé à mon père qui le soir se dirait tiens il manque quelqu'un à table. Pas pensé à l'homme qui marchait à côté de moi qui ne me dirait pas un mot jusqu'à

déshabille toi

et me prendrait voracement sans que j'ai vu son visage. Juste ses mains, des mains solides de bûcheron comme celles de mon père. Des mains comme il faut pour entretenir femmes et enfants.

Née toute nue, morte habillée. Tout le chemin est là, des chaussettes au chapeau. Se vêtir pour sa mort. Se couvrir de ridicule, d'importance, de parole et jamais d'incendie. Une autre faim dans un jour vide à jamais. Je ne me souhaite pas la mort. Je me souhaite le repos.

Une forme est entrée, une autre est sorti. L'enfant ouvre la bouche affamée en criant vers la mère qui, depuis des siècles, affamée, crie vers le père. Les autres sont autour du lit. Ils regardent la gluante progéniture. Ils commencent en silence, détaillent, décrivent, détruisent de leurs yeux.

*Do do l'enfant do
L'enfant dormira bien vite
Do do l'enfant do
L'enfant dormira bientôt*

Effet instantané de légèreté.

Je suis la fille de cette vieille femme. Je suis cette vieille
femme. Je ne suis plus personne. Ne me rappelle ni de
mon nom, ni d'un amour que j'aurais pu avoir. Autrement
dit personne. Je suis la fille de cette vieille femme. Je
suis cette vieille femme. Je ne suis plus personne. Ne
me rappelle ni de mon nom, ni d'un amour que j'aurais
pu avoir. Autrement dit personne. Je suis la fille de cette
vieille femme. Je suis cette vieille femme. Je ne suis plus
personne. Ne me rappelle ni de mon nom, ni d'un amour
que j'aurais pu avoir. Autrement dit personne. Je suis la
fille de cette vieille femme. Je suis cette vieille femme. Je
ne suis plus personne. Ne me rappelle ni de mon nom, ni
d'un amour que j'aurais pu avoir. Autrement dit personne.
Je suis la fille de cette vieille femme. Je suis cette vieille
femme. Je ne suis plus personne. Ne me rappelle ni de
mon nom, ni d'un amour que j'aurais pu avoir. Autrement
dit personne. Je suis la fille de cette vieille femme. Je
suis cette vieille femme. Je ne suis plus personne. Ne
me rappelle ni de mon nom, ni d'un amour que j'aurais
pu avoir. Autrement dit personne. Je suis la fille de cette
vieille femme. Je suis cette vieille femme. Je ne suis plus
personne. Ne me rappelle ni de mon nom, ni d'un amour
que j'aurais pu avoir. Autrement dit personne. Je suis la
fille de cette vieille femme. Je suis cette vieille femme. Je
ne suis plus personne. Ne me rappelle ni de mon nom, ni
d'un amour que j'aurais pu avoir. Autrement dit personne.

—

Ça crie de là-bas, de très loin là bas, ça crie. De l'intérieur de moi, au tout fond d'une peur ancienne, de la peur, de cette peur originelle, à l'origine de moi, sa sujette. Ça murmure dans les coins et ça crie en mon centre. J'ouvre les lèvres et enfin de moi un silence inespéré.

C'est beau un corps qui s'abat. C'est tellement beau. Un certain affaissement.

RETOURNEZ-VOUS, ÇA VA COGNER! ÇA VA NOUS TOMBER
DESSUS! ÇA VA NOUS APLATIR! FINIS LES PETITS DÉJEUNERS!
FINIS LES ÉMISSIONS SAVAMMENT CONÇU POUR AMOLLIR LA
CHAIR ET L'ESPRIT! FINIS LE SENTIMENT DE SATISFACTION DE
LA TÂCHE ACCOMPLIE! FINIS LES ÉCHANGES, LE PARTAGE DU
PAIN! FINIS LES CROISSANTS! FINIS L'ESPOIR! FINIS L'ACTE
COPULATOIRE! FINIS LA PROSPÉRITÉ! FINIS! F-I-FI-N-I-NI FINIS!

Dans un mouvement violent, le sperme déborde. Il vaut mieux fermer les yeux, penser à la rivière, aux murmures de la neige, à la tranquillité de l'arbre.

Depuis combien de temps n'êtes vous point sortis de chez vous?

Combien de têtes abrite votre toit?

Quelles sont les raisons fiscales qui vous empêchent de sortir?

De quoi occupez-vous vos journées?

Quelle distance avez-vous parcourue?

Combien de fois avez-vous laissé tomber le regard au sol?

Souvent?

Moyennement souvent?

Très souvent?

Souvent souvent?

Ou souvent?

Déjeuner 49

Sur la table il y a tout ce qui faut : pain, beurre, confiture, jus d'orange, assiette, verre, couteau, café. Et pourtant rien ne se passe, le déjeuner n'a pas lieu. Personne ne sait pourquoi. Le rendez-vous est raté. Il est maintenant quatre heure et rien n'est survenu. Rien dûtout. Elle est toujours là, devant son assiette, sur sa chaise. Il faut plisser les yeux un peu pour la voir. À un moment, elle prendra la cuillère mais ce n'est pas tout de suite, dans longtemps. À un moment, elle soulèvera la cuillère. Quelle expression son visage empruntera-t-il? Et à qui?

il n'y a plus de mots
reste des sons
des cris et des corps traversés
persécutés

de plus en plus assiégés

On se croirait dans l'hectare de forêt abattu.

Demain ça n'existera plus
toi, moi,
ce regard et cette odeur d'alcool de veille de lendemain.
Mort.

Je suis fatiguée. Porte leur à manger. J'ai besoin de dormir.

APPENDICE B

PHOTOGRAPHIES DE *PAR LA FENÊTRE, LA FORÊT*





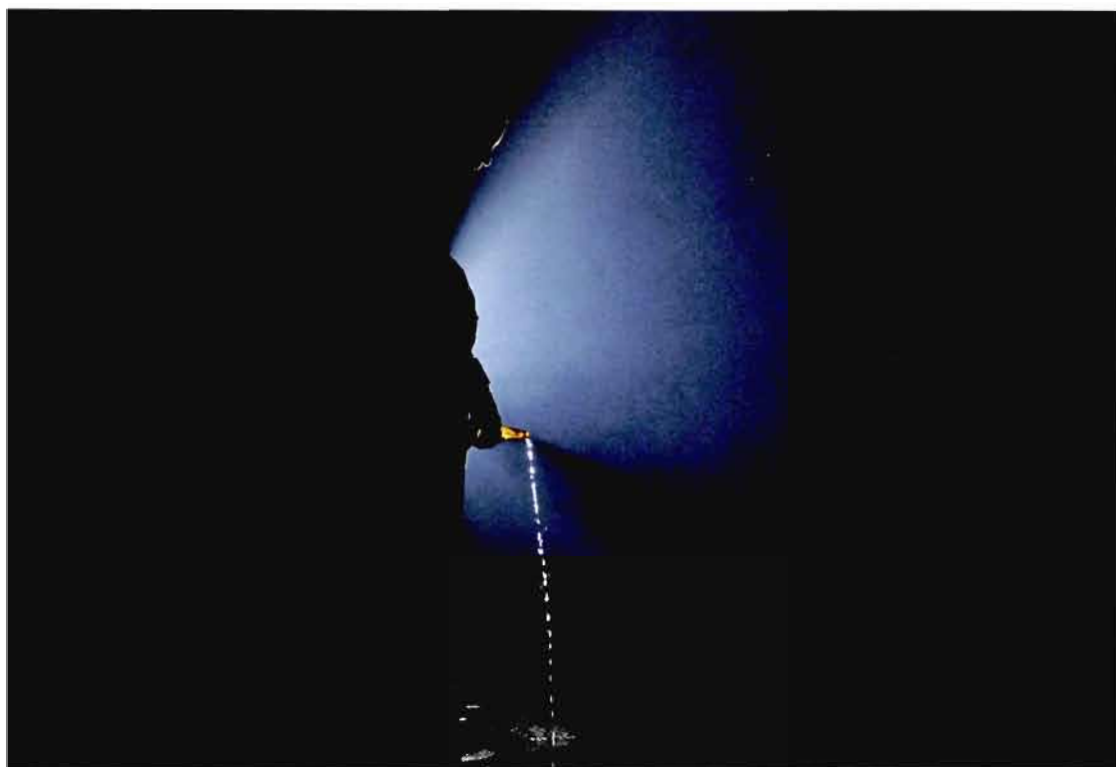












BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE. *La poétique*. 1980. Trad. du grecque par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris : Éditions du Seuil, 465 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. 1970. *La poétique de Dostoïevski*. Trad. du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris : Éditions du Seuil, 347 p.

BANU, Georges. « Le fragment : crise et/ou renouvellement? », *Théâtre public*, no 39, mai - juin 1981, p.40-43

BARTHES, Roland. 1970. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 247 p.

BAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 235 p.

BELL, Daniel. 1979. *Les contradictions culturelles du capitalisme*. Trad.de l'anglais par Marie Matignon. Paris : Presses universitaires, 292 p.

BENJAMIN, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des Passages*. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Éditions du Cerf, 972 p.

BLOOM, Allan. 1987. *L'âme désarmée*. Trad. de l'anglais par Paul Alexandre. Paris : Julliard, 331 p.

BOURDIEU, Pierre. 1980. *Questions de sociologie*. Paris : Éditions de Minuit, 268 p.

COLLIN, Christian. 1996. *Didier-Georges Gabily : Mépris 3, Premiers abords*. Texte-programme du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis

COMPAGNON, Antoine. 1990. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Éditions du Seuil, 189 p.

CORNEILLE, Pierre. 1986. *Le cid*. Paris : Librairie générale française, 182 p.

DELEUZE, Gilles. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 645 p.

DORTIER, Jean-François (coordonné par). 2000. *Philosophies de notre temps*. Auxerre : Sciences humaines, 359 p.

FOURNIER, Marcel. 1986. *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*. Montréal : Éditions Albert Saint-Martin, 239 p.

FREITAG, Michel. 1986. *Dialectique et société*. Lausanne : L'âge d'homme, Montréal : Saint-Martin, 2 vol.

FREITAG, Michel. 2002. *L'oubli de la société : pour une théorie critique de la postmodernité*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 433 p.

GABILY, Didier-Georges. 2002. *À tout va : journal novembre 1993 – août 1996*. Arles : Actes Sud, 188 p.

GABILY, Didier-Georges. 1998. *Lalla (ou la Terreur)*. Arles : Actes Sud, 66 p.

GABILY, Didier-Georges. 2003. *Notes de travail*. Arles : Actes Sud, 138 p.

HABERMAS, Jürgen. 1988. *Le discours philosophique de la modernité : douze conférences*. Trad. de Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, 484 p.

HABERMAS, Jürgen. 1992. *De l'éthique de la discussion*. Trad. de l'allemand par Mark Hunyadi. Paris : Éditions du Cerf, 202 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1997. *Esthétique*. Trad. de l'allemand par Charles Bénard. Paris : Librairie générale française, 2 v.

JUNG, Carl Gustav. 1975. *Les racines de la conscience*. Trad. de l'allemand par Yves le Lay. Paris : Buchet / Chastel, 628 p.

LEHMANN, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris : L'Arche, 307 p.

LIPOVETSKY, Gilles. 1983. *L'ère du vide*. Paris : Gallimard, 246 p.

LYOTARD, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit, 109 p.

MAINGUENEAU, Dominique. 1996. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Éditions du Seuil, 93 p.

NIETZSCHE, Frédéric. *Le gai savoir*. Trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte. Paris : Gallimard, 379 p.

PAVIS, Patrice. 1980. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Éditions Sociales, 447 p.

PIOTTE, Jean-Marc. 2001. *Les neuf clés de la modernité*. Montréal : Québec Amérique, 236 p.

RORTY, RICHARD. 1995. *L'espoir au lieu du savoir*, Paris : Albin Michel, 149 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. 2003. *Lire le théâtre contemporain*. Nouv. édition. Paris : Nathan, 202 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre (sous la direction de). 2005. *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Acte Sud, 225 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. 1999. *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*. Nouv. édition. Belfort : Circé, 212 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. 2000. *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*. Belfort : Circé, 165 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre (sous la direction de). 2005 *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé, 253 p.

SZONDI, Peter. 1983. *Théorie du drame moderne*. Trad. de l'allemand par Patrice Pavis. Lausanne : L'âge d'homme, 144 p.

TACKELS, Bruno. *Avec Gabily*. 2003. Arles : Actes Sud, 128 p.

TAYLOR, Charles. 1992. *Grandeur et misère de la modernité*. Trad. de l'anglais par Charlotte Melançon. Montréal : Bellarmin, 150 p.

TAYLOR, Charles. 1997. *La liberté des modernes : essais choisis*. Trad. de l'anglais par Philippe de Lara. Paris : Presses universitaires de France, 308 p.

TAYLOR, Charles. 1998. *Les Sources du moi : la formation de l'identité moderne*. Trad. de l'anglais par Charlotte Melançon. Montreal : Boréal, 712 p.

TCHEKHOV, Anton. 1985. *La mouette*. Trad. du russe par Marguerite Duras. Paris : Gallimard, 1985, 125 p.

THIBAUDAT, Jean-Pierre. « Le travail à l'atelier », *Libération*, 21 juillet 1993

TOCQUEVILLE, Alexis de. 1963. *De la démocratie en Amérique*. Paris : Union générale d'éditions, 377 p.

TODOROV, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Éditions du Seuil, 316 p.

UBERSFELD, Anne. 1996. *Lire le théâtre 3 : le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 217 p.